teatrul

P II
4384

ARBORELE GENEALOGIC

BIBLIOTECA
INSTITUTULUI
DE ISTORIA
ARTEI

1

1958

Nr. 252.210

La 2 iunie 1952, dr. Petru Groza a fost ales președinte al Prezidiului Marii Adunări Naționale, funcție pe care a îndeplinit-o cu cinste și cu spirit de înaltă răspundere pînă la sfîrșitul vieții sale. Dr. Petru Groza și-a închinat întreaga sa energie cauzei construcției socialiste, ca singur drum care poate asigura poporului nostru viitorul luminos și fericit. El a sprijinit politica Partidului Muncitoresc Romîn în problema națională și a militat pentru realizarea ei, pentru egalitatea în drepturi și frăția dintre poporul romîn și minoritățile naționale.

Prieten sincer și devotat al Uniunii Sovietice, Petru Groza a militat cu pasiune pentru strîngerea legăturilor frățești între poporul romîn și popoarele sovietice, văzînd în aceasta o chezășie a dezvoltării economice și social-culturale a țării, a ridicării bunei stări a poporului, a consolidării independenței și suveranității noastre naționale. Mîndru că țara sa face parte din invincibilul lagăr socialist, cea mai puternică forță în slujba păcii și progresului social, Petru Groza a contribuit la întărirea unității și coeziunii țărilor socialiste, în frunte cu Uniunea Sovietică, la dezvoltarea relațiilor de prietenie frățească între aceste țări.

Adversar neîmpăcat al planurilor imperialiste de robire a popoarelor, de amestec în treburile interne ale altor țări, de pregătire a unui nou război, Petru Groza și-a cîștigat merite de seamă în realizarea politicii Partidului Muncitoresc Romîn și a guvernului Republicii noastre de pace și colaborare internațională, de coexistență pașnică între toate statele, indiferent de regimul lor politic și social. Prin munca sa neobosită pentru ridicarea prestigiului țării noastre și afirmarea Republicii Populare Romîne pe plan internațional ca forță activă în lupta pentru pace, dr. Petru Groza a dobîndit stima omenirii iubitoare de pace.

Petru Groza a desfășurat o largă activitate publicistică în slujba ideii nobile a păcii și prieteniei dintre popoare, a progresului social. Figură luminoasă de intelectual și om politic înaintat, el a înțeles rolul istoric al clasei muncitoare, ca principala forță socială a propășirii țării și i s-a alăturat, servind cu abnegație poporul romîn.

Pătruns de sentimentul demnității naționale, el avea încredere neclintită în forța creatoare a poporului nostru liber și stăpîn pe soarta sa.

Încetarea din viață a tovarășului Petru Groza este o grea și dureroasă pierdere pentru poporul romîn și naționalitățile conlocuitoare din Republica Populară Romînă.

Să cinstim memoria sa prin unirea tot mai strînsă a oamenilor muncii în jurul Partidului Muncitoresc Romîn și guvernului țării, prin mobilizarea tuturor forțelor în opera de construire a socialismului și de apărare a păcii, de realizare a mărețelor idealuri pentru care a muncit și luptat neuitatul nostru tovarăș Petru Groza.

Amintirea lui Petru Groza va rămîne veșnic vie în inima și conștiința oamenilor muncii din patria noastră.

Prezidiul Marii Adunări
Naționale a Republicii
Populare Romîne

Comitetul Central al
Partidului Muncitoresc
Romîn

Consiliul de Miniștri
al Republicii Populare
Romîne

P II 0584

teatrul

ianuarie 1 1958

anul III

I.I.A. 9908

pag.

Jules CAZABAN **Dincolo de filele calendarului** . . . 3

Aurel MARTIN **Note despre dramaturgia actuală cu tematică istorică** 5

Florian POTRA **Sinteza poetică a revoluţiei** . . . 9

PUNCTE DE VEDERE

N. Luchian BOTEZ **A treia soluţie** 18

Ion HORGA **Funcţia plastică a interpretării actorului** 21

I. FLAVIUS **Ion Sava** 26

Ossia TRILLING **„Furtuna“ de Shakespeare la Stratford-upon-Avon** 35

Carlo Di STEFANO **Creaţia dialectală şi perspectivele teatrului italian** 38

— **Mihail Kounelakis: „Intre viziunea omului de azi şi viziunea antică“** 41

CRONICA

Horia DELEANU **Iarăşi despre critica dramatică** . . . 43

Crin TEODORESCU — Însemnări la trei spectacole cu temă eroică; **Ecaterina OPROIU** — Simbolul fericirii; **Letiţia GÎTZĂ** — Înainte şi după confruntarea scenică; **Zeno FODOR** — Simplitate şi eleganţă; **Fl. P.** — Scînteile unui foc posibil; **Pericle MARTINESCU** — Teatru la microfon; **D. I. SUCHIANU** — Teatru la televiziune; **Al. POPOVICI** — Teatru de păpuşi; **Florin TORNEA** — Cronica cronicii 45

Clar-obscur 74

BIBLIOTECA INSTITUTULUI DE ISTORIA ARTEI

Pag.

DEBUTURI IN CRITICĂ

Emil RIMAN **Notaţii la problema conflictului** . . . 75

INSEMNĂRI

Al. O. TEODOREANU — Regizorul ; **Lascăr SEBASTIAN** — La moartea lui Niculescu-Buzău ; **Al. P.** — Festival Gorki ; **Fl. P.** — Jocul de-a concursul ; La o recenzie ocazională 78

MERIDIANE

— Intre Gorki şi Brecht ; V. D.—Sărmane Shakespeare 84

Ştiri din...

U. R. S. S., Anglia, R. P. F. Iugoslavia, Belgia, R. P. Ungară, Suedia, Franţa, R. P. D. Coreeană, R. F. Germană, Brazilia, R. Cehoslovacă, Mexic, R. D. Germană, Uruguay, R. P. Bulgaria, Italia, Irlanda, Austria 85

CĂRŢI-REVISTE

Sergiu MILORIAN — Un neştiut prieten al teatrului ;
Paul B. MARIAN — Charles Dullin, omul de teatru ;
Mircea ALEXANDRESCU — Confruntare internaţională 91

CALENDAR 95

Coperta : Toni Gheorghiu

JULES CAZABAN

Dincolo de filele calendarului

Dacă în perioada uceniciei mele teatrale se organizau numeroase „luni", în care timp de 30 de zile se făcea rabat vreunui produs industrial, exista un sector căruia i se făcuse un „rabat" total: cultura. Nu țin minte să fi fost vreodată musafir la un asemenea praznic cultural. Numai în anii puterii populare a fost posibilă bucuria unei Luni a Culturii fără nici o legătură cu imundele iarmaroace de altădată, destinate desfacerii gălăgioase a unor fabricate dubioase. Am avut în față un bilanț, nu scris cu mîini contabilicești, ci unul viu, respirînd în carte, pe scenă, în muzică și dans. Nu mă apropii de cifre și date statistice, deși în cazul de față ele au valoarea unei minunate imagini artistice, puterea de sugestivitate a unui tablou luminos.

Am participat și noi, actorii, la această întîlnire și ne-am simțit mîndri că „histrionii" sînt azi pioni ai culturii și nu simple megafoane. Au stat în capul mesei cei despre care chelnerii strigau odinioară: „ascundeți pîinea și muștarul, vin actorii!"

În afară de munca noastră, am fost prezenți la această întîlnire cu o nouă carte de vizită. Ne simțim părtași direct cu dramaturgia noastră originală; sîntem sute de colaboratori anonimi ai cutărui autor celebru sau anonim. Aducem piese noi, bune sau mai puțin izbutite, dar ale noastre: punți de legătură, poate, spre marea dramaturgie de mîine, spre care năzuim. Avem acum autori ai noștri, ai teatrelor noastre, cărora noi le-am desfăcut aripile, cu care am lucrat bine sau prost, dar pe care-i iubim și cu care împreună, la premieră, avem emoții în plus, adăugate celor de interpreți.

Luna Culturii a încheiat și în sensul acesta un bilanț generos. Cronicarii și-au spus și își vor mai spune cuvîntul despre felul cum ne-am făcut datoria, iar noi vom continua...

Ce bine le-ar fi mers odinioară scribilor de la fițuicile anodine, intitulate „teatrale". Nu e săptămînă să nu afli de un nume nou de regizor sau actor... Altădată i s-ar fi cerut atîta ca să i se publice poza, atîta ca să-i apară numele... Și sînt mereu alții... Acum, fițuicile sînt îngropate de mult sub bălăriile uitării... Și numele tinerilor circulă și sînt valoroase ca și moneda bună, cum ar spune economistul.

E generația nouă a Republicii, artiștii crescuți în școala nouă de teatru. Ei poartă nu numai pe diplome pecetea Republicii, ci și în mentalitate, în conștiință. E ștafeta noastră artistică, și îi simțim în jurul nostru chiar atunci cînd unii din ei își închipuie Republica noastră reprezentată numai prin capitala ei... Adeseori, ne plecăm capetele noastre albe în fața unor tineri regizori care au căpătat o nouă și îndrăzneață viziune artistică, făurită odată cu însușirea unei noi concepții despre viață. Tinerețea lor entuziastă, adăugată maturității noastre, dă tăria artei noastre noi. Am sărbătorit de curînd, cu toții, 40 de ani de la Revoluție și aproape că n-a existat actor care să nu fi fost prezent în scenă la sărbătoarea lui Noiembrie. Anul acesta ne-a adus două mari sărbători și le aducem prinosul nostru artistic.

Dacă odinioară teatrul romînesc particular mergea tîrîș, grăpiș, adesea întîlneam în turnee vestigiile unui teatru ambulant. Erau trupele care jucau în limba naționalităților conlocuitoare, mizere „căruțe cu paiațe", persecutate de autoritățile care-și revărsau de două ori furia: împotriva teatrului și împotriva „străinilor".

Colegii mei de la Tg. Mureș și de la Teatrul Evreiesc sînt astăzi cunoscuți în țară și peste hotare. Au succese cu care se mîndrește Republica. Sînt ai noștri, și arta noastră spune același lucru, doar că în graiuri diferite; concepția noastră este unică...

Luna Culturii ne-a reamintit lucruri pe care le știam bine, dar pe care poate că ea ni le-a arătat mai limpede.

Cu ani în urmă, la fiecare spectacol aveau loc un prolog și un epilog comic. Înainte și la sfîrșitul fiecărui spectacol era poruncă să se cînte imnul regal.

După farsa groasă, sau melodrama lacrimogenă, spectatorii, fiecare așa cum îi prindea „imnul" (ca locuitorii Pompeiului, cuprinși de lavă), rămîneau încremeniți cu un singur galoș și o mînecă de palton petrecută pe mînă, ascultînd acordurile răgușite ale plăcii... Se scula și mortul din scenă, și călăul, pentru a „slăvi" monarhia. Singur suflerul era avantajat: el putea să stea jos.

La fiecare spectacol, astăzi, simțim un cu totul alt cîntec, fără cuvinte și plăci de patefon. Ni-l sugerează spectatorii, lanțul acesta de la galerie la fotolii. Ne reamintește, de uităm cumva, cui datorăm toate, de ce astăzi sărbătorind Republica, sărbătorim și Cultura, de ce mulți oameni care vin să vadă teatru au învățat alfabetul în anii Republicii și de ce desculțul de ieri ne ascultă acum în straie de seară.

Artiști ai poporului, artiști emeriți, simpli artiști, dar ai Republicii... Nu ne mai miră dacă „Times" scrie despre noi și cînd radio Roma laudă teatrul nostru fără a economisi superlative. Ne simțim parcă și mai tari cînd avem zece ani în spate, zece ani grei, dar în care o mînă sigură ne-a călăuzit, ne-a ajutat, ne-a învățat. O simțim în toate piesele noastre, în spectacole, în viața noastră bună de azi. E mai mult decît toate imnurile: Partidul. Sînt zece ani care se adaugă vîrstei, dar se scad bătrîneții, sînt anii tinereții noastre artistice.

Trebuie însă să dăm și mai mult... Zece ani înseamnă și o valoroasă experiență, pe care trebuie să o fructificăm și mai bogat. Așteptăm încă acele piese care să ne dea putința să vibrăm artistic din toată ființa noastră. Un front unic, scriitori-actori, un front unic al Republicii, am sărbătorit împreună Luna Culturii.

Poeții ar spune că iarna a fost primăvara Republicii. Eu însă știu că în Republica Populară Romînă, Luna Culturii are loc 12 luni pe an!

AUREL MARTIN

Note despre dramaturgia actuală cu tematică istorică

Trecutul a constituit întotdeauna, alături de stricta actualitate, o sursă permanentă şi adesea prodigioasă de inspiraţie estetică : pentru unii, vremile de odinioară exercitau un ciudat miraj, cuprinzînd în nucleul lui vîrsta de aur a omenirii ; pentru alţii, ancoraţi mai puternic în problematica prezentului, evocarea anilor de altădată însemna aducerea oarecum în contemporaneitate, prin rememorare, reconstituire, reînviere sau invenţie totală, a unor fizionomii dispărute, înzestrate însă, — cele menite a educa noile generaţii — cu virtuţi exemplare. (Unele din aceste fizionomii au avut o certă identitate istorică, altele nu ; dar toate rotunjesc, dacă nu o întruchipare fizică, măcar una morală a unor realităţi verificabile documentar.) Cei dintîi au ajuns, majoritatea, a fi menţionaţi doar în tratate ; ceilalţi au adăugat, fiecare, o verigă în lungul lanţ al partizanilor singurei arte durabile, aceea crescută din năzuinţa de a sluji consecvent ţelurile majore ale umanităţii. De la Corneille, Shakespeare şi Racine pînă în zilele noastre — ca să ne referim cu exclusivitate la dramaturgie — literaţii de frunte ai tuturor popoarelor au recurs la istorie, indiferent de curentul estetic în care i-a încadrat posteritatea, pornind de la principiul nu arareori enunţat că teatrul e, înainte de toate, o şcoală şi că evocarea marilor figuri ce au ilustrat trecutul eroic al popoarelor poate contribui substanţial la purificarea unor mentalităţi anacronice, la înălţarea spirituală a unor generaţii lipsite de elanurile corespunzătoare comandamentelor patriotice ale unui anume moment istoric, sau la mobilizarea obştii muncitoare în lupta ei de înfrîngere a mecanismelor sociale ostile progresului. Alecsandri, ca să numim un singur scriitor din pleiada celor ce au explicat sensurile adînci ale reanimării estetice a vechilor vremi, spunea despre poemul lui Costache Negruzzi, *Aprodul Purice*, că a fost „o palmă dată de trecutul glorios, prezentului mişelit". Observaţia caracterizează, prin extensie, o bună parte din operele dramatice închinate transpunerii pe scenă a unor epoci apuse, populate de oameni din profilul şi gestul cărora se degajează atitudini pilduitoare pentru urmaşi. Evident, atît rosturile imediate, cît şi dimensiunile morale relevate de autori diferă de la epocă la epocă, aşa cum diferă, măcar parţial, şi modalităţile estetice adoptate. Între piesele lui Shakespeare, Racine, Hugo sau Brecht sînt, în ordinea aceasta, deosebiri sezisabile, dictate de factori numeroşi ; principalul rămîne însă concepţia despre lume a artistului, raţiunea estetică a evocării istorice efectuate.

Nu e cazul, fireşte, să întreprindem acum o dezbatere multilaterală a tuturor problemelor ce ar decurge din analiza exhaustivă a evoluţiei dramei istorice de-a lungul veacurilor şi a particularităţilor cunoscute de ea în diversele ei etape, deşi o atare dezbatere n-ar fi, în ultimă instanţă, infructuoasă pentru destinele teatrului istoric contemporan. Ne limităm doar a semnala, pe lingă natura orientării ideologice, un singur detaliu, ce măsoară saltul realizat, în condițiile socialismului, de genul literar ce ne preocupă în paginile de față. Inspirația din trecut nu mai are, în literatura noastră actuală, rațiunea etică formulată în citatul reprodus mai înainte de autorul lui *Despot Vodă*. Evocarea vremilor ce s-au scurs are menirea azi de a reliefa, uneori, tradiții sociale și naționale ale luptei noastre contemporane ; de a reflecta, alteori, în lumina adevărului realist și a interpretării științifice, aspecte deloc idilice ale modului de viață apus odată cu apunerea respectivelor orînduiri. (În fapt, cele două dimensiuni nu sînt însă decît corelate ale aceleiași unice viziuni ce nu subliciteazā prezentul, axat de astă dată pe realități diametral opuse celor cunoscute, în epoca lor, de un Alecsandri, Hașdeu, Davila sau Delavrancea.) Ceea ce nu înseamnă însă, neîndoios, un divorț între capodoperele create de dramaturgii de altădată și piesele scrise în zilele noastre. Dimpotrivă.

Filiațiile există și nimeni nu le poate nega. E limpede, de accea, că nici *Bălcescu* de Camil Petrescu, nici *Ion Vodă cel Cumplit* de Laurențiu Fulga n-ar fi fost compuse la nivelul cunoscut, dacă cei doi dramaturgi n-ar fi avut în vedere experiențele tipărite ale unor înaintași iluștri, romîni sau străini. Așa cum recentele drame istorice originale înscrise în repertoriile teatrelor noastre și jucate, sau pe cale de a fi jucate, în primă vizionare, în anii curenți — ne referim la *Horia* de Mihail Davidoglu, *Valea albă* de Eusebiu Camilar, *Tudor din Vladimiri* de Mihnea Gheorghiu, *Judecata focului* de Al. Adamescu, *Ovidius* de Grigore Sălceanu sau *Horia* de I. D. Mușat — n-ar ființa ca lucrări de artă (finite sau perfectibile) dacă autorii lor nu s-ar fi străduit să fructifice, prin asimilare, cuceririle estetice ale unor predecesori de talia lui Alecsandri, Davila, Delavrancea, Sorbul, Kirițescu, sau Camil Petrescu. Învățămintele au fost, mai cu seamă, de ordinul modalității preluîndu-se procedee privind compoziția sau versificația, iar acolo unde existau și afinități temperamentale, și unele forme generale de evocare. Atît Camilar, cît și Adamescu sau Sălceanu, adoptînd stihul și nu proza, au ucenicit, fiecare în felul său — ca dramaturg — la școala înaintașilor, care folosiseră o tehnică similară în *Despot Vodă, Răzvan și Vidra* sau *Vlaicu Vodă,* izbutind să mînuiască verbul — mai ales Camilar și Sălceanu — cu o dexteritate ce le face cinste. Substratul liric, pe de altă parte, ce guvernează arta lui Eusebiu Camilar, l-a îndrumat pe acesta spre poemul dramatic, apropiindu-l, prin structură sufletească, de autorul lui *Apus de soare,* a cărui viziune de ansamblu, privind personalitatea lui Ștefan cel Mare, girează estetic de cele mai multe ori și efluviile țesute în acțiunea cuprinsă în *Valea Albă.*

Recentele producții dramatice cu temă istorică ridică însă, ni se pare, alte probleme mai importante decît acele legate de filiații. E vorba de măsura în care unii eroi cardinali de nuanță pozitivă, purtători ai sensului major al pieselor și aureolați de simpatia integrală a autorilor, capătă în text viabilitatea dorită ; e vorba, apoi, de măsura în care subiectul imaginat și arhitectonica lui evidențiază în cele mai optime forme ideea politico-estetică a compunerii în cauză. Dramaturgia clasică oferea, în direcția aceasta, precum se știe, exemple pilduitoare. Au tras, oare, scriitorii noștri contemporani toate concluziile posibile din studiul atent al unor producții ca acelea ale lui Alecsandri, Delavrancea etc. ? Mi se pare că, în planul acesta, recentele experiențe n-au profitat cît se putea.

Nu toate, însă. Întrucît, după credința noastră, *Ovidius* a lui Sălceanu, *Judecata focului* a lui Adamescu și *Tudor din Vladimiri* a lui Mihnea Gheorghiu vădesc virtuți ce probează o anume străduință de a asimila, în ceea ce este preluabil, tezaurul lăsat nouă moștenire de marii înaintași. Am remarca, astfel, la Adamescu și Sălceanu, capacitatea de a plăsmui subiecte simple și de a aduce în scenă personaje cu individualități bine definite ; am semnala apoi, la Sălceanu și Mihnea Gheorghiu, iscusința de a aduce în atenția centrală personajul-cheie al piesei. Interesul cititorului sau spectatorului nu mai e distras, în cazurile acestea, de urmărirea unei intrigi pulverizate sau schematizate din pricina sărăciei de fantezie a autorului ; elementele dramatice alese converg, majoritatea spre luminarea din variate unghiuri a celor cîtorva caractere puse în conflict. Există în dramele acestea anume simetrii arhitectonice, prezente în orice piesă bine construită, menite a reliefa și intensitatea ciocnirii personajelor și identitatea singulară a acestora. Într-o bună piesă de teatru nu există (observația are valoarea unui truism) eroi inutili, de umplutură etc. Chiar personajele pasagere au un rol bine determinat ; eliminarea lor ar văduvi înțelegerea caracterelor principale și desfășurarea normală a acțiunii. Într-o bună dramă, bine concepută, orice protagonist e angrenat, pînă la necesitatea supremă, în conflictul luminat de intriga țesută în acte sau tablouri. Oricît am încerca, bunăoară, să ne dispensăm de vreunul din eroii *Judecății focului*, fără a distruge armoniile tabloului, n-am izbuti, pentru că alături de Benedict, Magdalena sau Ștefan, toate personajele își au o rațiune bine precizată, participînd direct la problematica înscrisă în piesă : și călugărul Dominic, și lectorul conventului Serafim, și canonicul Primogenitus, și Gelus și toți ceilalți. Merite similare caracterizează, sub acest unghi de vedere, și lucrările lui Mihnea Gheorghiu și Sălceanu.

Acestea din urmă, aducînd în discuție eroi cu identitate verificabilă documentar, ridică și o altă problemă : aceea a raportului dintre adevărul strict istoric, consemnat în acte, privind biografia socială și morală a unor personalități, ca Ovidius și Tudor Vladimirescu, și așa numitul adevăr estetic. În ce măsură, în atari împrejurări, subiectul propriu-zis trebuie să respecte riguros faptele înregistrate de acte ? Evident, dramaturgul are toată libertatea să selecționeze datele ce-l interesează și să le ordoneze în așa fel încît intențiile estetice să capete o maximă reprezentare dramatică, iar imaginea eroului în chestiune să fie figurată în amplitudini incapabile a falsifica fizionomia comunicată de istoria scrisă sau de tradiția populară. Rolul ficțiunii e, în asemenea circumstanțe, imens ; ea sudează momente altfel disparate, creează episoade ce întregesc organic o anume unitate biografică și aprofundează, prin detalii și situații plăsmuite, caractere. E ceea ce au întreprins cu succes și Grigore Sălceanu, și Mihnea Gheorghiu, și pare-se și I. D. Mușat, din cîte ne-am putut da seama după lectura primului act al dramei sale *Horia*, publicat în Tribuna clujeană. Indiferent de gradul în care adevărul strict biografic a fost respectat (la Sălceanu mai mult, la Mușat mai puțin), cei trei dramaturgi au izbutit să rotunjească în general un profil menționabil eroilor lor cardinali, în perfectă concordanță cu acela perpetuat de folclor sau de documente. Ceea ce, socotim, n-au reușit în egală măsură Davidoglu sau Camilar în încercările lor de a închega portretul lui Horia sau al lui Ștefan cel Mare. În ambele cazuri, personalitățile principalelor personaje apar șterse, mai cu seamă dacă referim — sub aspectul posibilităților virtuale ale autorilor — lucrarea celui dintîi la izbînzile din *Cetatea de foc*, iar a celui de-al doilea la capodopera lui Delavrancea (aceasta, în ciuda unor interesante scene, de mare valoare, existente în *Horia* și *Valea Albă*, și în ciuda abilității cu care poetul Camilar mînuiește versul). Cauzele sînt, firește, plurale și n-are sens să le enumerăm pe toate. Cîteva din ele se cer însă a fi remarcate.

În ambele drame, credem că autorii n-au izbutit să stăpînească suveran materialul faptic avut la dispoziție și nu l-au ierarhizat după rațiuni scenice menite a evidenția din plin ideea estetică urmărită. Cele 12 tablouri ale piesei lui Davidoglu ajung, de aceea, să fărîmițeze oarecum imaginea lui Horia, risipind conflictul particular într-unul foarte general. Alunecarea în frescă s-a făcut, de fapt, prin sacrificarea intenției inițiale de a profila în prim-plan fizionomia eroică a conducătorului răscoalei iobagilor ardeleni de la 1784. Se întîmplă aici, ca personajele să se ipostazeze ca ilustrații ale diferitelor tendințe social-politice caracteristice epocii respective și ca ciocnirile ce dau viață și substanță umană intrigii să fie surclasate de coordonatele de ansamblu ale momentului istoric. Absența unei suficiente legături structurale între problematica moților răsculați și problematica lui Horia, considerat ca individ, ajunge să abstractizeze sensurile dominante ale eroului răscoalei. Tentativa de umanizare a personajului, prin introducerea în acțiune a Mariei Paven și a fiului lui Horia, se arcuiește de aceea artificios, ca și raporturile realizate estetic dintre Horia și consorții săi. Se pare că modul cum debutează, în schimb, drama lui Mușat, prinde a rezolva încă din primul tablou și fizionomia lui Horia, și sensurile adînc umane ale gesturilor sale, și imaginea legăturilor lui cu masa de răsculăți sau cu stăpînitorii. Limbajul aluziv, alături de cel direct, contribuie aici la reliefarea și a caracterelor, dar și a panoramei sociale generale. Piesa lui Davidoglu surprinde epoca în linii paralele : anume scene și tablouri înfățișează separat lumile aflate altfel într-un conflict ireconciliabil. Foarte arareori cele două linii se întîlnesc însă în ciocniri dramatice memorabile, în stare a justifica prezența și acțiunea cutărui sau cutărui personaj. Mihnea Gheorghiu, în *Tudor din Vladimiri*, operează și el pe două planuri, dar își aduce eroii în situația de a-și motiva prin fapte rațiunea scenică.

Valea Albă e, în realitate, ca și *Apus de soare*, un poem dramatic. Intenția lui Eusebiu Camilar e de a ne înfățișa în tablouri vivante eroismul popular al moldovenilor secolului al XV-lea și, mai cu seamă, o frîntură dramatică din viața de lupte și glorii a marelui Ștefan. Prima intenție a căpătat corolare estetice suficiente ; a doua ni se pare însă a fi mai departe de obiectivul propus. Umbra eroului lui Delavrancea a oprit elanurile multora din scriitorii ce se gîndeau să reînsuflețească, pe scenă, portretul slăvitului voievod. Prezența ei în memoria spectatorilor și a creatorilor l-a împiedicat, probabil, și pe Camilar să ne ofere un Ștefan la înălțimea imaginii perpetuate de-a lungul veacurilor prin folclor și prin cronici. Legendarul domnitor, animat de un pilduitor patriotism, omul de acțiune și de inimă pentru care Moldova era supremul sens al existenței sale, ne apare acum desprins de nimburile măreției cu care l-a înzestrat tradiția, trecut de astă dată prin filiera Bolintineanu, amator de tirade ca un erou corneillian sau hugolian, redus la nivelul la care același Delavrancea îl înfățișase, în ultimul capitol al trilogiei sale, pe Petru Rareș, adică — pentru a întrebuința autocaracterizarea personalului delavrancian — o „surcea" din marele trunchiu. Și în *Valea Albă,* ca și în *Horia* lui Davidoglu, sînt aduși în acțiune nenumărați eroi ; din păcate, cu unele excepții (Dădoamne, Ion Țamblac și încă vreo cîțiva), majoritatea sînt mai slab conturați, trăind mai mult prin concursul lirizant al autorului, decît prin ei înșiși. E, după credința noastră, în ordinea aceasta, o prea mare aglomerare de personaje, într-un spațiu dramatic lipsit de o intrigă prea riguros precizată. Dar nu numai atît : eroii se perindă, își fac o sumară autobiografie, se forțează a deveni individualități prin declarații, se sting și se afirmă teatral și se agită nu arareori inutil. Rezultatele mai puțin definitive ale lui Eusebiu Camilar, și Davidoglu nu trebuie, firește, să le trezească autorilor consternare. Hugo însuși, după *Hernani* și *Ruy Blas*, a capotat redactînd *Les Burgraves ;* Delavrancea, după ce cucerise laurii cu *Apus de soare* și *Viforul*, a asistat la căderea *Luceafărului*. Experiențele recente ale celor doi scriitori ce ne preocupă le vor fi însă acestora, desigur, folositoare. Și nu ne îndoim că atît Davidoglu, cît și Camilar (de ce nu va fi dezvoltat, oare, acesta din urmă, într-o piesă de proporții normale, *Răfuiala*, „moment dramatic" din răscoala lui Horia, tipărit în 1945 ?), nedescurajîndu-se, vor dărui spectatorilor lucrările pe care aceștia le așteaptă de la mînuitori ai condeiului de talia autorului *Cetății de foc* și a povestitorului ce evocă atît de frumos, în epică, meleagurile Moldovei și oamenii ei.

De bună seamă dramaturgia contemporană cu subiect istoric ridică nenumărate probleme. Rezolvarea lor depinde poate și de aportul criticii, dar mai presus de toate de efortul personal al autorilor dramatici. Problema orientării, a viziunii estetice a devenit, se pare, clară. Mai rămîne, la unii ; chestiunea modalității artistice, a compoziției, a subiectului, a rotunjirii caracterelor. Tratarea atentă a tuturor acestor chestiuni (și a altora adiacente), ținînd, în fond, de ceea ce se cheamă de obicei tehnică și capacitate de a da o perspectivă dramatică materialului faptic și tipologic adunat, va facilita, negreșit, realizarea unor piese actuale, cu cuprins împrumutat trecutului istoric. Primii pași s-au făcut în direcția aceasta, încă prin strădaniile din anii trecuți ale lui Camil Petrescu, Al. Kirițescu și Laurențiu Fulga. Pe urmele lor, unii din scriitorii discutați fugar în articolul de față, tind să continuie o atare linie.

FLORIAN POTRA

Sinteza poetică a revoluției*

Ca un mister știut al naturii, ca o lege a ei, apare în lanțul neîntrerupt de nașteri și prefaceri un moment de efort decisiv : tulpinița sparge bobul, fluturele scutură coaja crisalidei, lava străpunge în sus craterul, pruncul zvîcnește în clipele facerii. Din încleștare și durere, viața ascunsă izbucnește pe făgașuri și în forme noi. În istoria societății nu se întîmplă altminteri : omenirea doboară orînduirile care au prins crustă și eliberează viața în atitudini înnoite. Vechile leagăne și închircitele deprinderi se destramă și, în gestul nou pe care-l face, omenirea înfruntă un moment de efort decisiv : revoluția.

Revoluțiile sociale au măreția mișcărilor simple ale naturii. Și totodată seninătatea tragică a violenței lor. Seninătate, pentru că deschid porți de lumină și de viață ; tragică, pentru că se nasc din durere, din suferință. Măreața între toate, prin amploare și adîncime. Revoluția Socialistă din Octombrie strălucește în conștiința noastră, a contemporanilor, cu puritate de diamant. In apele ei s-au spălat rănile străvechi ale omului și s-au limpezit liniile noului său profil.

Repetarea metaforică a momentului revoluționar, aducerea acestuia în zona de reprezentare a minții și de vibrație a inimii oamenilor nu erau date decît unor mari poeți. Revoluția din Octombrie i-a avut printre cei mai proeminenți pe Vladimir Maiakovski și Vsevolod Vișnevski. Cel dintîi a deslușit-o în amănunt, cel de al doilea i-a făcut sinteza, în neegalata *Tragedie optimistă.*

Piesa lui Vișnevski poartă pecetea capodoperei : e o expresie universală și definitivă. Ca atare, nu poate fi asemuită decît cu marile creații de artă. Cea dintîi care-mi vine în minte e fresca din Capela Sixtină, unde Michelangelo repovestește facerea lumii. Asemenea frescei lui Michelangelo, *Tragedia optimistă* cuprinde măreția și noblețea temei („anii aceia sînt de neuitat... fiindcă au luminat pentru întîia oară bezna seculară în care trăia omenirea“ **, dar și excelența expresiei.

*

Tragedia optimistă e scrisă în proză, dar, atît la lectură cît și în spectacol, are ritmul și rezonanța poemului în versuri. Aceasta nu e o impresie, ci o condiție de structură. Scriitura dialogului, fraza, e concepută în tonalitate de vers, unde lirismul simţirii se contopeşte cu epicul naraţiunii într-o expresie completă, absolută. Replicile sînt dăltuite cu migala versificatorului şi de aceea au, din punct de vedere al conţinutului şi al formei, un caracter definitiv. Aşa cum în strofele unui mare poet, ale lui Puşkin sau Eminescu, nici un cuvînt şi nici o imagine nu pot fi înlocuite cu altele, tocmai pentru că altele nu există la aceeaşi valoare şi intensitate expresivă, în *Tragedia optimistă* totul e spus cu limpezimea şi plenitudinea esenţelor. Amprentă de clasicitate !

---

* Teatrul Național Craiova ; Teatrul Armatei ; Teatrul de Stat Arad ; Teatrul de Stat Galați : *Tragedia optimistă* de Vs. Vișnevski.

** Vs. Vișnevski, în însemnările despre elaborarea *Tragediei optimiste.*

Elaborarea *Tragediei optimiste* a echivalat cu un intens proces de distilare poetică. Materialul de idei, imagini şi sentimente a fost supus unei cerneri riguroase, trecînd sub şteampuri care au păstrat numai aur curat. În planul expresiei de artă, aceasta presupune o deosebită capacitate de abstractizare, de sinteză stilistică. Pe de altă parte, tot aici se profilează primejdia ermetismului. Abstractizarea poate deveni abstractism, esenţele pot deveni impenetrabile îndărătul formei obscure. Vişnevski a depăşit, însă, magistral pericolul. El a dat substanţei dramatice o mişcare şi o formă clară de parabolă, în sensul literar al cuvîntului. (Şi geometric : numai că linia plană dobîndeşte o arcuire ascensională în spaţiu.)

La esenţializarea şi puritatea formei, Vişnevski a ajuns după un îndelungat travaliu de sinteză a conţinutului. Şi a început cu eroii : prin tipizare a înlăturat tot ceea ce putea să constituie destin particular, balast biografic sau amănunt naturalist ; le-a dat valoare de simbol (de paradigmă, pentru care n-au existat modele pînă la el), dar fără să-i dezumanizeze, numindu-i generic Femeia-comisar, Marinarul răguşit, Şeful de echipaj etc. (cu excepţia lui Vainonen şi a lui Alexei, poate din necesitatea de a-i defini temperamental şi de a-şi implînta dialogul într-un sol concret). A trecut apoi la animarea acestor eroi prin mişcări sufleteşti şi idei simple, esenţiale, definitorii. Replicile au izvorît precise, expresive, dramatice, ca şi ciocnirile ţesute în conflict. În sfîrşit, a strîns totul într-o construcţie densă, în scene şi tablouri lipite umăr de umăr, imprimîndu-le o creştere clasică de intensitate şi totodată o structurală continuitate de timbru şi armonie tragică.

Revoluţia a fost, la început, izvor cu un fir subţire de apă : „Întreb pe fiecare din voi : vă amintiţi cîţi comunişti erau pe atunci în rîndurile Armatei Roşii şi ale Flotei ?... Două sute optzeci de mii. Jumătate din partid. Din doi comunişti, unul era pe front, în foc" (Primul plutonier). Şuvoiul acesta strîmt nu curgea lin peste pajişti smălţate, dimpotrivă, era gîtuit la tot pasul de bălării şi nămol : „Amintiţi-vă de duşmani, de contrarevoluţie. Ea exista în fiecare crăpătură... Eram trădaţi zi şi noapte. Eram încercuiţi şi încolţiţi" (Primul plutonier). Din porii vechii orînduiri străbăteau miasmele unei vieţi putrede : „Toţi sîntem nişte dobitoace mincinoase. Toţi sîntem otrăviţi. Toţi trebuie să fim smulşi cu rădăcină cu tot, pentru că în fiecare din noi trăieşte viaţa cea veche" (Căpetenia).

Ce eforturi extraordinare, cîtă abnegaţie, cîte sacrificii pentru a curăţa apa tulbure a revoluţiei de toate stîrvurile şi rămăşiţele care pluteau pe oglinda ei ! Şi cît de felurite şi contrastante direcţii aveau curenţii ce o străbăteau în adîncuri ! În faţă : duşmanul, albii, intervenţia străină ; în spate : anarhia şi trădarea. Duşmanul trebuia bătut şi îngenunchiat, anarhiştii se cereau înlăturaţi (Căpetenia), pătimaşii (Vainonen) aveau nevoie de temperare, individualiştilor (Alexei) trebuia să li se reteze impulsurile, iar tradiţia sănătoasă, sensul de disciplină se impuneau să fie puse în slujba noii cauze (Comandantul vasului, Şeful de echipaj). Sub foc, în plină bătălie, fără răgazul meditaţiei, trebuia acţionat prompt, radical şi mai ales bine, eficace. Acestea erau covîrşitoarele sarcini ale Partidului, vîrful de cristal, conştiinţa şi inima Revoluţiei. Şi Partidul le-a împlinit pe toate : „E cu putinţă să ţii în loc sau să te pui de-a curmezişul unui astfel de Partid ? Un Partid înarmat, curajos, elastic, care a ridicat întreaga clasă..." (Al doilea plutonier).

Elementele disparate trebuiau compuse într-un tot organic şi unitar, dezordinea trebuia schimbată în orînduială, revoluţia avea nevoie de soldaţi disciplinaţi şi conştienţi. Şi Partidul a înfăptuit miracolul, a imprimat direcţie şi cadenţă mişcării revoluţionare : „Un

Interprete ale rolului Femeia-comisar; de la stînga la dreapta: Irina Răchițeanu-Șirianu, Lavinia Anghelescu, Olga Tudorache, Silvia Tabacu

doi, trei, patru! Iată-l primul pas regulat... Iată mișcarea unei armate, în care fiecare știe pentru ce și unde merge... Ești ca un poem în sufletul meu!..." (Primul plutonier).

Dar marile înfăptuiri ale omenirii au cerut întotdeauna și mari tributuri de sînge, jertfe. Partidul, mlădiat pe învățămintele istoriei, a prevăzut necesitatea sacrificiului: „Și dacă trebuie să mori, de ești lovit cu securea peste grumaz — dăruiește-ți ultimul gînd revoluției. Nu uita că și moartea poate fi muncă de partid" (Al doilea plutonier). Femeia-comisar își dă viața în spiritul și numele acestei idei, care în piesa lui Vișnevski devine principiu de fier.

Despre Femeia-comisar sînt multe de spus. Ea e eroina principală, reprezentînd Partidul, clasa muncitoare, revoluția. Nu stăm să ne mai întrebăm de ce Vișnevski și-a ales ca erou o femeie; explicațiile sînt multiple și pline de semnificație. Altceva interesează, aici. În piesă mor mai multe personaje: Marinarul înalt, Femeia bătrînă, Marinarul tatuat, Căpetenia, cei doi ofițeri prizonieri... Dar moartea nici unuia nu asumă tonurile și sensurile tragediei. (Unii sînt uciși cum se stîrpesc cîinii turbați, alții sînt jertfiți din greșeală sau prin trădare.) Singură Femeia-comisar moare tragic, sfîrșitul ei împurpurîndu-se în culorile și în măreția tragediei. Din punct de vedere dramatic, finalul piesei lui Vișnevski se supune celor mai riguroase norme ale speciei: împlinirea unui destin uman, care se frînge sub lovitura unei forțe exterioare. Cu toate acestea, tragedia lui Vișnevski e intitulată ea însăși — în vădită polemică față de tradiție — *optimistă*. S-a scris mult în această privință și n-am un punct de vedere inedit sau pretenția unei contribuții originale. Mă voi limita, de aceea, să arăt că *optimismul* tragediei lui Vișnevski nu e de ordinul procedeelor dramaturgice, ci de acela al semnificației generale a operei. Pîrîiașul subțire de la început a devenit un fluviu nestăvilit, a cărui albie e îndreptată spre viitorul luminos al omenirii. Moartea tragică a Femeii-comisar s-a produs pe firul acestei ape: asemenea moarte e în consonanță cu destinul omenirii (de acum înainte devenit conștiință, existență verificată sau verificabilă). Or, în tragedia clasică, deznodămîntul survenea prin împotrivire, din contradicțiile în care se zbăteau oamenii. În *Tragedia optimistă* nu mai apar însă resemnarea, îngenunchierea implacabilă a voinței, ci dimpotrivă adeziunea conștientă la soluția tragică. *Trăiască viața* era să fie un prim titlu al lucrării lui Vișnevski, și ultimele notații ale finalului îl ilustrează elocvent: „Se simte un avînt sincer, plin de freamăt, în timp ce salvele bateriilor, în explozii de bucurie, zboară peste cîmpii și munți, peste Alpi și Pirinei. Totul e plin de viață..." A murit, simplu și anonim, un om, o femeie, un comisar, dar a murit întru viață, nu întru moarte. Figura Femeii-comisar, cea mai recentă din marea familie a eroinelor clasice, va rămîne pentru totdeauna în dramaturgia universală ca una din cele mai luminoase, cea mai luminoasă, mărturie a grandiosului moment de efort decisiv, cînd poezia a devenit una cu comisariatul militar, cu însăși Istoria...

Sinteză poetică a Revoluției Socialiste, *Tragedia optimistă* e un poem de o extraordinară forță persuasivă, măreț ca fenomenele elementare ale naturii, uman ca lacrima și cristalin ca un izvor curat. E, într-adevăr, cea mai valoroasă operă dramatică din cîte au fost închinate vreodată revoluțiilor sociale.

*

Un text atît de generos, de o atît de înaltă ținută — putea să fie oare altfel ? — a înnobilat toate scenele pe care a fost reprezentat, la Arad ca și la București, la Craiova și la Galați. Vreau să spun că a obligat la un efort suplimentar de regie, joc actoricesc și scenografie. Aceasta nu înseamnă că toate cele patru spectacole cu *Tragedia optimistă* au fost realizate la aceeași treaptă și nici că textul a fost complet pus în valoare pretutindeni. Aș afirma, în schimb, că fiecare spectacol a păstrat măcar cîteva din nestematele cugetului și simțirii lui Vișnevski. Variantele de interpretare regizorală sau actoricească s-au deosebit simțitor unele de altele, dar în fiecare am întrevăzut cîte un grăunte din versiunea scrisă. Voi încerca să-l fac deslușit, înlăturînd ceea ce i-a fost străin.

De o covîrșitoare importanță mi s-a părut, în aceste spectacole, scenografia. Dintr-o necesară înlănțuire și simetrie, decoratorul era chemat să repete, prin mijloacele sale, sinteza expresivă a poetului și metafora viziunii regizorale. Pentru ca poemul lui Vișnevski să poată vibra la intensitatea inspirației, trebuia neapărat să i se asigure un cadru la fel de expresiv pe linia parabolei ce închide acțiunea. Cu alte cuvinte, la temelia poemului *jucat* se cerea așezat un poem *plastic*, care să urmeze și să acopere credincios liniile aspre și mărețe ale celui dintîi.

Condiția aceasta a fost admirabil intuită de Jules Perahim (Craiova). El a găsit o cheie scenografică, o idee fundamentală, mai mult decît fericită. Structura simplă și densitatea poemului au fost observate printr-o soluție iluminată : o rampă circulară — fixă pe turnantă — căreia i s-a dat o răsucire elicoidală și o direcție sigură de ascensiune. De la tablou la tablou, i s-au schimbat unghiurile de perspectivă și i s-au adăugat elemente de sugerare : o turelă, o rețea de sîrmă ghimpată, un zid. Manevra succesivă a decorului a fost gîndită de manieră să se asigure progresiune și în cadrul plastic, pînă la final, unde avea să se atingă maximul de amploare tragică. De fapt, Femeia-comisar se stinge pe pragul de sus al rampei circulare, ca pe un fel de piedestal glorios. Decorul își încheie aici, odată cu poemul, mișcarea, încremenind în nimbul de lumină ce se revarsă peste clipa morții. Decor în spirală, acest decor al lui Perahim traduce, în limbajul unei geometrii revelatoare, atît ascensiunea dramatică a poemului, cît și momentul de răsucire revoluționară a omenirii. Cîteva reflectoare — numărul lor redus s-a potrivit de minune economiei întregului spectacol — au dat căldură și culoare suprafețelor de joc sau de contur, și pentru efectele dobîndite un cuvînt de laudă i se cuvine pasionatului meșter de lumini Vadim Levinschi.

La București și la Galați, Marga Ene-Bogdan a plecat, și ea, de la o considerare în esență a decorului, de la un efort de abstracție plastică. Dar liniei circulare — linie de aur a geometrilor și desigur a poeților — sceno-

Scenă din actul I (Teatrul Armatei)

grafa i-a preferat unghiurile, planurile trapezice şi paralele. Adîncimea scenică a fost realizată nu prin înşurubare (ca la Perahim), ci prin suprapunere, coral. Nu pot nega nici acestei soluţii partea ei de expresivitate sau de ingeniozitate. Păcat, însă, că lipsit fiind de serviciile turnantei, decorul a rămas rigid, inert, fără evoluţie, ca o piatră culcată în albia unui rîu, indiferentă la scurgerea timpului şi a faptelor. A existat o încercare de-a însufleţi şi dinamiza decorul: prin jocul de lumini. Efectul a dezis, însă, intenţia. Pe un cadru aproape continuu tenebros, fasciculele brutale de lumină n-au dat căldură, ci au răcit figurile eroilor, împrumutîndu-le o tonalitate spectrală. A intenţionat scenografa să exprime metaforic valurile tulburi ale revoluţiei printr-un contrast permanent de alb şi negru, în care însă negrul predomină excesiv? Dar unde e atunci seninătatea tragică de care vorbeam la început, unde sînt anii care „au luminat pentru întîia oară bezna", despre care scrie Vişnevski? Cred că în actul ei de exprimare, scenografa s-a oprit la primul termen al parabolei, al metaforei, neglijînd pe cel de-al doilea, pe cel revelator.

Scenă din actul III (Teatrul de Stat din Galaţi)

Decorul de la Arad a fost gîndit de Dan Radu Ionescu într-o sensibilă neconcordanţă cu datele dimensionale ale scenei de care dispune minusculul studio. Avînd în faţă preocuparea pentru grandios, scenograful a încercat să edifice un palat pe temeliile unei case obişnuite. Încercarea de a sugera amploare dincolo de limitele scenei, în culise, n-a ajuns la izbutire. Pentru cine cunoaşte montările *Sfîrşitului escadrei* la noi, voi fi cît se poate de explicit arătînd că ideea lui Dan Radu Ionescu a mers paralel cu soluţiile scenografice date acestor montări, adică foarte aproape de imitaţia netransfigurată a naturii şi realităţii.

*

Fiecare scenă, fiecare tablou ale *Tragediei optimiste* au închegarea strofei sau stanţei dintr-un poem sau dintr-o cîntare. Adică, o anumită autonomie ce permite tratarea separată a lor. Fireşte, toate au o funcţie precisă în desfăşurarea întregului şi comportă aceeaşi atentă preocupare. Totuşi, cîteva scene, cîteva momente aş spune, au stat mai evident în centrul atenţiei regizorilor. În succesiunea lor: actul I, tabloul de la început, „Regimentul coboară şi se rînduieşte ca un cor gigantic în faţa spectatorilor". La Craiova, regizorul Vlad Mugur a urmat fidel indicaţia, aliniindu-şi eroii şi figuranţii în rînduri drepte, suprapuse în adîncime, şi efectul n-a fost lipsit de oarecare măreţie, deşi nu s-a realizat integral acea imagine de „cor gigantic". La fel a procedat şi Dan Alexandrescu, foarte tînărul regizor de la Arad, şi cu acelaşi efect. Gheorghe Jora (Armatei) şi Ion Bologa (Galaţi) s-au depărtat întrucîtva de text şi, în locul frontului încheiat milităreşte, au construit pictural un tablou vivant, în care regimentul apare în acţiune, în atac. Deosebit de plastic şi de expresiv mi s-a părut cel de la Galaţi (unde şi lumina a fost mai realist folosită), la obţinerea lui contribuind şi maestrul de lupte Angelo Pellegrini.

Finalul actului I: balul de adio al flotei. Femeia-comisar a încuviinţat: să fie bal de adio, să se permită accesul pe vas familiilor şi cunoscuţilor. Vlad Mugur a rezolvat momentul prin lunecarea, pe fundal, a unor perechi de dansatori, îndărătul unei cortine de tulle. Imaginea a avut graţie, dar a fracţionat acţiunea şi a lipsit-o de dramatismul cerut de poetul piesei. Gheorghe Jora s-a ţinut strîns de text, dînd fiecărui figurant o acţiune fizică distinctă. Intenţie admirabilă. Practic, însă, viziunea a naufragiat într-o imagine scenică tulbure, confuză : într-un spaţiu păstrat în tenebre şi luminat instantaneu pe zone, apar cîte o pereche de dansatori sau cîte un membru al figuraţiei. Ansamblul mi s-a părut grotesc (un fel de „noapte a Valpurgiei" de operă), iar dramatismul — exterior, neorchestrat. Mi-a părut rău, de asemenea, că regizorul de la Teatrul Armatei, în tendinţa de a da amploare acestui final de act, şi-a desfăşurat regimentul prin sală, imaginînd o plecare pe uscat, deşi textul vorbeşte de o desprindere a vasului de chei. Desfăşurarea frontului de marinari a anticipat pe cele din actul II şi III, deservindu-le. Piesa are o singură apoteoză : finalul şi nimic nu pledează pentru introducerea altora (fie ele chiar o simplă defilare). În rest, e luptă, încleştare dramatică.

La Galaţi şi la Arad, scena balului e sugerată prin apariţia cîtorva figurante într-un colţ al scenei.

Foarte minuţios lucrate, peste tot, scenele de la comandament : Femeia-comisar şi Comandantul, Femeia-comisar şi Alexei, dar aceasta se datoreşte şi interpreţilor despre care voi spune mai jos.

În sfîrşit, scena cea mare : finalul, moartea Femeii-comisar, apoteoza. Regizoral, rezolvarea cea mai fericită s-a produs în spectacolul craiovean. Schingiuită şi rănită de moarte, sprijinită de subsuori, Femeia-comisar suie cu paşi lenţi şi nesiguri rampa pusă în mişcare de turnantă ; o urmează cortegiul de marinari, ale căror rînduri se multiplică, în stea, prin noi afluxuri din culise. Ajunsă pe pragul de sus, Femeia-comisar se opreşte. Urmează ultimele replici, ultimele pulsaţii de viaţă. Pe cea din urmă, eroina se stinge. Capul i se apleacă lin pe-un umăr. Moartea a cules-o în picioare, viguros sprijinită de tovarăşii de luptă. Momentul e sublim, statuar. Peste el prinde viaţă cuvîntul plin de patos al celui de-al doilea plutonier (soluţia aparţine regizorului), care rosteşte comentariul final al poetului, în timp ce la catargul din centrul blocului scenografic începe să fluture flamura roşie a izbînzii revoluţionare.

Finalurile celorlalte montări pun accentul pe Alexei, care, redresîndu-se, porneşte la luptă urmîndu-şi tovarăşii. Finaluri mute pentru actori, cedate ilustraţiei muzicale şi zgomotelor de culise. Ele au imprimat un ultim impuls dinamic, dar au ştirbit grandoarea clipei. (La Teatrul Armatei, patetismul scenei a fost întrerupt şi prin fragmentarea în două etape a acţiunii : moartea, în planul întîi, apoi transportarea Femeii-comisar într-un plan posterior.)

Conceput pe o linie analogă, finalul de la Galaţi a păcătuit prin precipitare, într-o fază în care ritmul trebuia să cîştige o mişcare de largo majestuos. La Arad, în schimb, moartea Femeii-comisar nu se produce pe un unghi frontal faţă de sală, ci paralel cu linia rampei, ceea ce fură din integralitatea imaginii. Se poate spune, însă, că sinteza dintre uman şi eroic, dintre tragic şi optimist a fost cu grijă urmărită în fiecare spectacol.

Din montarea de la Craiova — care a fost cea mai omogenă sub toate raporturile — se mai cer neapărat amintite scena capturării grupului comandat de Femeia-comisar şi, îndeosebi, episodul uciderii lui Vainonen. Pe un fundal verde-albastru, peste care lumina scade treptat, cadavrul lui Vainonen a rămas sprijinit în arma înfiptă cu baioneta în pămînt : corpul şi arma descriu un arc de-o mare plasticitate, imobil o clipă apoi pus în vibraţie de gloanţele patrulei nemţeşti. În colţuri şi în aer răsuflă trădarea.

Dar nu numai în detalii s-a relevat spectacolul de la Craiova, ci în primul rînd prin unitate şi rotunjime, prin înţelegerea subtilă a valorilor textului. Poezie realistă, aceasta e formula care ar defini sinteza spectacologică a regizorului Vlad Mugur, exprimată printr-o ideaţie clară, într-un limbaj riguros teatral. Asimilînd sensurile fundamentale ale *Tragediei optimiste*, Vlad Mugur a mai sezisat şi rezolvat cu gust sigur două probleme de mare importanţă : funcţia poetică a celor doi plutonieri şi modalitatea specifică a utilizării maselor, a figuraţiei. Nimic mai greşit decît a vedea în cei doi plutonieri nişte simpli

Scenă din actul I (Teatrul de Stat din Arad)

comperi, care acoperă timpul unei schimbări de decor (așa cum a fost la Galați, unde cuplul rămîne punctul negru al spectacolului). Cei doi plutonieri reprezintă însăși conștiința piesei și a autorului, sînt purtătorii fiorului și elanului patetic (Vișnevski indică, la început, tonul: „Ca o introducere la un poem"); ei întregesc sensurile filozofice, politice și umane ale narațiunii dramatice. Ca atare, trebuie să apară organic inserați în desfășurarea acțiunii. Plutonierii de la Craiova — foarte bine pozați pe altitudini poetice — au participat tot timpul la acțiunile regimentului, pe care-l cîntau: pe vas, la ședința de partid, în final. Glasul lor nu comenta, izvora nemijlocit din miezul de viață al scenei. La Arad, s-a păstrat patosul textului, dar plutonierii au rămas exteriori acțiunii; la Teatrul Armatei, au avut mai mult rolul unor ilustratori, al unor maeștri de ceremonii.

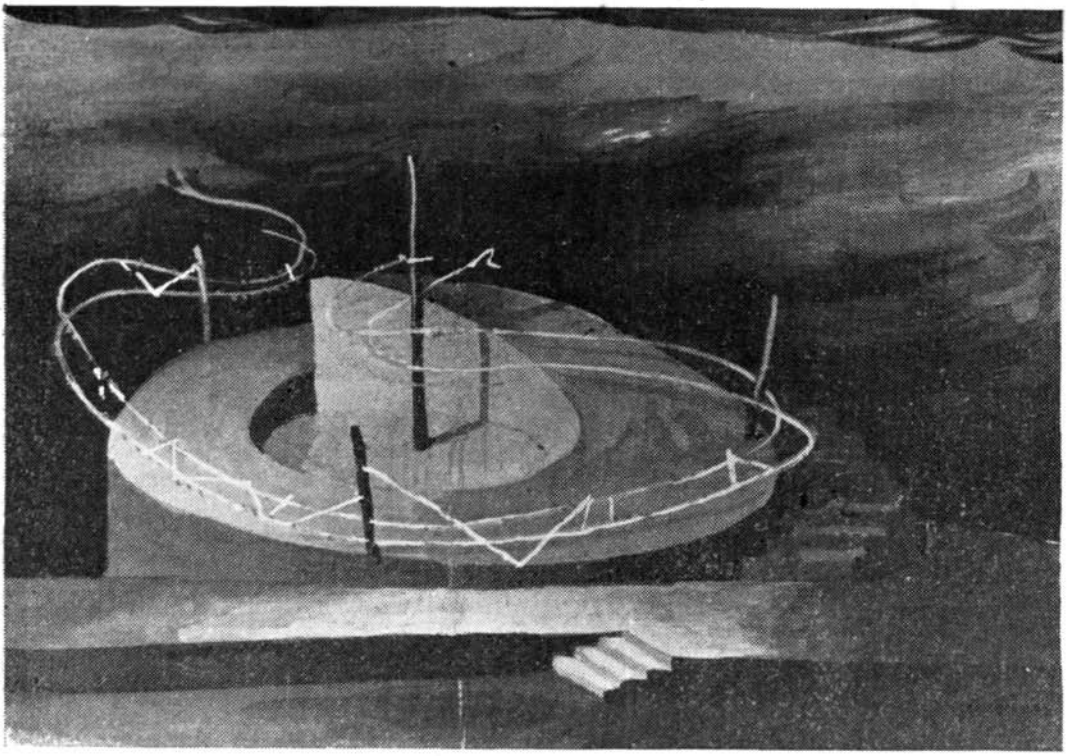
Pe scenă, amplele mișcări de mase comportă totdeauna riscuri: ori figurația e puțin numeroasă și dă impresia improvizației, ori e abundentă și atunci se manevrează greu, iscă neorînduială și confuzie. Gheorghe Jora și Ion Bologa au înfruntat riscul pieptiș, soluționînd direct, fără tentativa unei interpretări stilizate, scenele de luptă. Imaginile au fost știrbe, zgîrcite în efect: soluțiile cinematografice (în jocul figurației) n-au ce căuta în teatru! Mult mai interesant și mai teatral a gîndit Vlad Mugur, care a evitat descrierea scenică a bătăliei, limitîndu-se s-o sugereze prin trecerea scurtă și rapidă a unui lanț de trăgători și, mai ales, prin dinamica surselor de lumină.

*

Tragedia optimistă a prilejuit cîteva creații actoricești de mare relief. În primul rînd, interpretelor Femeii-comisar. A fost o emulație — poate mai mult indirectă — în care s-au angajat cele mai valoroase resurse. Actriță de remarcabilă finețe și sensibilitate, Lavinia Anghelescu (Galați) nu a avut forța pretinsă de rol, rezolvîndu-l la o scară de intensitate mai redusă și, cu toate că s-a manifestat credincios liniilor personajului, rămîne în afara competiției. Intră în discuție, în schimb, trei admirabile Femei-comisar: Irina Răchițeanu-Șirianu (Armatei), Olga Tudorache (Craiova) și Silvia Tabacu (Arad). Mărturisesc că mi-e foarte greu să introduc un *distinguo* în comportările lor: diferențele sînt de ordinul nuanței. Fiecare a avut bărbăție și feminitate totodată, fiecare a fost cînd aspră sau comprehensivă, cînd rezolută sau uşor şovăitoare. Fiecare şi-a marcat viguros momentele de culme, fiecare a fost om şi erou în acelaşi timp, fiecare şi-a trăit intens tragedia, pînă la ultima picătură de vlagă. Alegerea criticului teatral comportă, în cazul de faţă, dramatismul „turnului chinezesc“ : cineva trebuie să rămînă, pînă la sfîrşit, singur în vîrf. De aceea, poate pentrucă a fost întrucîtva mai liniară, cu o evoluţie mai puţin mlădioasă, Silvia Tabacu cedează pasul celorlalte interprete. Bătălia — imaginară, desigur — dintre Olga Tudorache şi Irina Răchiţeanu-Şirianu a fost acerbă (cel puţin în conştiinţa celui care scrie). Cea dintîi a găsit, în final, tonuri de-o dramatică frumuseţe (acel sfîşietor : „De ce e atîta linişte ?“), după cum a dat măsura unei dezvoltate inteligenţe scenice în episoadele cu Alexei, ale capturării şi prizonieratului. Olga Tudorache a ars cu toată tinereţea şi vigoarea ei. Prin Irina Răchiţeanu-Şirianu şi-a spus, însă, cuvîntul un factor foarte important : experienţa. Adăugată la forţa, feminitatea şi pasiunea actriţei, experienţa a imprimat interpretării un plus de nobleţe şi de clasicitate (magistrala scenă a morţii).

După Femeia-comisar, personajele mai complexe sînt Alexei şi Vainonen. Alexei a fost bine jucat pe toate cele patru scene, dar spiritul lui anarhic, la început, inteligenţa lui sprintenă, candoarea, sănătatea lui morală s-au mulat mai expresiv pe resursele lui Ion Marinescu (Craiova). Intrînd cu justă intuiţie în articulaţiile personajului, Ion Niciu (Arad) şi Mircea Albulescu (Armatei) au forţat, din păcate, debitul verbal, falsificînd în oarecare măsură individualitatea lui Alexei. La amîndoi mi-a plăcut, însă, tinereţea organică a acţiunilor fizice. Poate aş fi fost înclinat, din capul locului, să-l prefer pe Boris Ciornei (Galaţi), dacă gîndirea febrilă a actorului nu şi-ar fi dezvăluit permanent concepţia, fără s-o topească integral în viaţa eroului interpretat. În Vainonen n-a strălucit nimeni : mai interesanţi pot fi socotiţi Vasile Niţulescu (Craiova) pentru candoare, şi Radu Pălădescu (Galaţi) pentru mobilitate şi temperament.

Schiţă de decor de J. Perahim (Teatrul Naţional din Craiova)



Constantin Rauţchi (Craiova) şi-a reconfirmat talentul prin întruchiparea unui Marinar răguşit de înaltă ţinută artistică: excepţional, ca mască, mişcare, intonaţie. La Teatrul Armatei, Constantin Ramadan a fost elocvent şi sobru, dar şi-a ratat ultima scenă, simplificînd-o fără o raţiune clară, cu concursul regiei. Foarte pregnantă, rezolvarea acţiunilor verbale la Ion Lazu (Galaţi).

Dintre Căpetenii s-a distins net — prin masivitate şi prin complexitate de compoziţie — Ion Anghelescu-Moreni (Galaţi). Lăudabilă, de asemenea, comportarea lui Romeo Lăzărescu (Arad), care s-a dovedit capabil să atace şi alte roluri decît cele de comedie.

Singur bine armonizat pe necesităţile textului, cuplul de plutonieri de la Craiova: Gh. Cozorici şi Const. Sassu — admirabili, aşa cum am mai arătat. La ţinuta lor s-a ridicat doar Mircea Graur (Arad).

În sfîrşit, mă voi limita să relev — ca interpreţii cei mai valoroşi ai rolurilor respective — pe: Amza Pellea (Craiova) şi Petru Popa (Armatei) în Comandant (cel de-al doilea a jucat frumos şi cald scena cu Femeia-comisar); Ion Pogonat (Armatei) în Şeful de echipaj; Eugen Mercus (Arad) în Fruntaşul grupului de rezervă; Costel Atanasiu (Arad) în Marinarul bătrîn; George Didilescu (Arad) în Primul ofiţer; Richard Rang (Craiova) în Ofiţerul duşman; Aristide Teică (Craiova) în Preotul; toţi împreună ar constitui o distribuţie, dacă nu ideală, în orice caz de bună calitate.

*

Aşa cum, poate, se deduce din cele spuse, fiecare teatru care a montat *Tragedia optimistă* s-a ilustrat într-un fel sau altul, pe scena fiecăruia a străbătut o rază din cristalul poemului. Şi dacă spectacolul craiovean a fost cel mai unitar, cu ansamblul cel mai închegat stilistic, pentru teatrul din Arad montarea tragediei lui Vişnevski a constituit un efort remarcabil (dînd putinţă de afirmare şi unui tînăr regizor), în timp ce pentru gălăţeni a însemnat un pas înainte spre omogenizare, iar pentru Teatrul Armatei, o experienţă.

Am văzut patru spectacole cu *Tragedia optimistă:* unul excelent, unul interesant şi două corecte, clare, dar nici unul nu s-a situat sub linia sobrietăţii, a pasiunii, a ţinutei înalte. Nobleţea *Tragediei optimiste* a obligat, şi artiştii noştri au onorat cu dăruire această obligaţie.

P.I.A. 9908

BIBLIOTECA INSTITUTULUI DE ISTORIA ARTEI

PUNCTE DE VEDERE

N. LUCHIAN BOTEZ

A treia soluție

În numărul 5 (1956) al revistei „Teatrul" se ridica o problemă extrem de interesantă din punct de vedere al înțelegerii stadiului actual al teatrului romînesc, și anume: epoca primatului actorului [1].

Această epocă se caracterizează prin marele aport adus mișcării teatrale de către puternice personalități artistice, care constituiau o „apariție de mare strălucire pentru actorul principal, care el și numai el, cu jocul său, putea să influențeze pe alți actori, deci și pe ai noștri, care nu o dată l-au luat de model. Dar numai ca influență de la actor la actor. În felul acesta, se punea problema așa-numitului teatru de actori, care mai tîrziu și aiurea avea să se prezinte ca o contrapondere, dacă nu ca un element ostil și de conflict, cu teatrul de regizori".

În continuarea articolului citat se spune că la noi opoziția actor-regizor nu a fost prea mult simțită și că, între cele două războaie, atunci cînd regizorul s-a instalat definitiv la conducerea colectivului artistic, „ideea în sine se impusese într-atîta în toate țările de superioară cultură teatrală, încît a fost acceptată și susținută". Da, regia a fost acceptată, dar funcția de regizor nu a ajuns la desăvîrșire, cu excepția lui Paul Gusty și a altor cîtorva, fapt care atîrnă greu în balanța relațiilor actor-regizor și din această cauză randamentul funcției ca atare este oarecum redus. În ceea ce privește contraponderea, „dacă nu ca un element ostil și de conflict cu teatrul de regizori", *aceasta se soldează cu o rezistență surdă față de factorul teoretic în arta scenică.* În ce constă conflictul ? Într-o neînțelegere adîncă în ce privește necesitatea teoriei în artă.

Este unanim admis că regizorul este creierul spectacolului ; dar actorul, în adîncurile lui, are încă reticențe atunci cînd îl urmează pe regizor pe parcursul procesului de creație. Datorită naturii intime a realizărilor actoricești, există o antinomie între actor și regizor și totuși tocmai această antinomie pare să fi determinat apariția regizorului. Exigențele regizorului trec peste veleitățile actorului în plin joc scenic. În trăirea pe scenă, actorul are o elevație spirituală care se aseamănă cu o aventură, în accepția cea mai bună a cuvîntului, strict individuală. El se transpune undeva dincolo de limitele persoanei sale, pe făgașul altor idealuri decît ale ființei sale, al altor caracteristici psihice, pătrunde într-o sferă de asocieri și reacții care nu-i sînt proprii, iar receptivitatea sa se hrănește cu senzații dirijate de țelurile piesei, de economia întregului căruia îi aparține personajul și, totuși, trecerea sa pe scenă capătă în întregime o pregnantă rezonanță individuală, o coloratură intimă. În creația actorului se petrece un fenomen paradoxal, uimitor. Hamlet a definit acest fenomen, cînd a urmărit, fără a-şi putea stăpîni uimirea, jocul actorului care deplînge pe Hecuba. Este anevoie, dacă nu chiar imposibil, să împaci exigenţele unui spectacol — care îşi propune drept ţel educarea spectatorului pe calea unei succesiuni de imagini, ticluită măiestru pentru a sugera înţelesuri general valabile — cu înălţarea pe culmea unde se situează, de exemplu, un Hamlet, în monologul „A fi sau a nu fi". Forţa în stare să-l înalţe pînă la această culme are un înalt carat poetic, dar ea este şi expresia unei combustii proprii. Această combustie ar putea duce la dezvoltări nedorite, inutile sau chiar dăunătoare scopului spectacolului. Este ştiut că una din cauzele pentru care teatrul religios a fost expulzat din biserică şi apoi interzis chiar şi în afara bisericii este tocmai felul rezolvărilor prea conforme date de actori unor situaţii din text; aceste rezolvări se datorau unei abandonări totale pe linia acelei arderi proprii acţiunilor scenice. La această pornire e greu să se renunţe, deoarece numai astfel se poate realiza conturul precis al personajului şi — mai ales — plenitudinea şi adîncimea conţinutului său (caracterul).

---

[1] I. M. Sadoveanu, *Note despre începuturile regiei romînești.*

Este imperios necesar ca cineva dinafară să asigure conlucrarea armonioasă şi evoluţia caracterelor pentru a se ajunge la recepţionarea „mesajului autorului". Şi acest cineva nu poate fi decît regizorul. Munca sa depăşeşte pe aceea a actorului, căreia îi adaugă un element nou, specific, pe care l-am numi modalitate regizorală de gîndire artistică. În ce constă specificitatea? În asamblare, în imaginea globală a spectacolului care duce la un spor de elemente revelatoare în stare să faciliteze evoluţia procesului psihic al spectatorului, de la senzaţie la conştiinţă.

Se poate pune întrebarea: atunci, ce rol are factorul teoretic în arta actorului? Actorul trebuie să poată converti ideile spectacolului în imagini scenice. În asta constă măiestria lui. În acest scop, el trebuie să înţeleagă precis şi adînc aceste idei. Actorul operează în mod direct cu valorile intelectuale care fac bogăţia spectacolului, în limitele funcţiei sale scenice. El trebuie să înţeleagă şi să-şi însuşească întregul proces teoretic al regizorului, dacă nu chiar să colaboreze la el. Nimic din munca regizorului nu coboară prestigiul actorului. Ne aflăm doar în faţa unei diviziuni a muncii. Regizorul nu poate realiza nimic fără actor. Povestea cu mătura transformată în actor a trecut de mult în domeniul ridicolului. Numai un actor cu mult talent şi multă măiestrie este capabil să dea viaţă schemelor regizorale.

Relaţia regizor-actor este oarecum un nod gordian al teatrului, care de obicei este rezolvat în favoarea celui mai tare. Dar una dintre cele mai tulburătoare controverse a fost iscată de faimoasele *Paradoxuri despre comedian* ale lui Diderot. Acesta îşi ia sarcina să răspundă la întrebarea: ce este mai important în jocul actorului, simţirea sau inteligenţa? Diderot, precum se ştie, este de partea inteligenţei. Ea trebuie să conceapă, să organizeze şi să conducă munca asupra unui rol, de la prima repetiţie pînă la ultimul spectacol. Este, de fapt, teoria teatrului de reprezentare, opus teatrului de trăire, care şi-a găsit teoreticianul cel mai reprezentativ în persoana lui K. S. Stanislavski.

Nu credem că este util să reluăm aici întreaga dezbatere, doarece chiar Stanislavski nu a contestat valabilitatea teatrului de reprezentare, care a avut maeştrii săi şi triumfurile sale. Şcoala romînească de teatru, care a stat o vreme şi sub influenţa italiană, a preluat tradiţia teatrului de trăire, astfel că întîlnirea cu sistemul lui Stanislavski a fost uşurată. Marii maeştri ai teatrului romînesc: Matei Millo, Gr. Manolescu, Aristizza Romanescu, P. Sturdza, Iancu Petrescu, N. Soreanu etc. au fost adepţi ai teatrului de trăire. Alături de ei însă, scena romînească a cunoscut jocul marilor artiştii ai teatrului de reprezentare: P. Sturdza, Iancu Petrescu, N. Soreanu etc. au fost adepţi ai teatrului de trăire. Alături de chestiune de temperament. Nu cred însă că poate exista un teatru de trăire pur sau viceversa. Principiile acestor şcoli se încalcă destul de des. Dar vom reveni mai jos asupra acestei chestiuni.

Cum argumentează Diderot? El scrie textual: „Lacrimile comedianului coboară din creierul său; cele ale omului sensibil urcă din inima sa; viscerele lui (les entrailles) tulbură mintea omului sensibil ; mintea comedianului aduce uneori tulburarea viscerelor omului ; comedianul plînge ca un preot necredincios care predică patimile lui Isus ; ca un seducător la genunchii unei femei pe care n-o iubeşte, dar pe care vrea s-o amăgească ; ca un cerşetor pe stradă sau la uşa bisericii, care te înjură atunci cînd nu mai are speranţa să te înduioşeze ; sau ca o curtezană care nu simte nimic, dar care îşi dă ochii peste cap în braţele tale".

Iar mai departe : „A fi sensibil este un fapt şi a simţi este altul. Unul este o chestiune de suflet, altul o chestiune de judecată". În esenţă, Diderot susţine că simţirea este paralizantă şi că un actor care simte nu poate fi decît un actor mediocru, deoarece simţirea sa, mai ales cînd este puternică, îi anihilează judecata, nu mai este stăpîn pe menirea sa, vorbirea dispare sau este alterată, nu-şi mai poate coordona mişcările. Din corespondenţa sa însă (scrisoarea către abatele Le Monnier), reiese că Diderot nu aprecia jocul rece, cerebral şi că voia ca sensibilitatea să fie elementul cald, vibrant, viu din jocul actorului.

Trebuie să avem în vedere că, în vremea lui Diderot, ideea de simţ şi sensibilitate era diferită de aceea din zilele noastre, cînd psihologia şi fiziologia ne fac să înţelegem mult mai just mecanismul sistemului nervos, cît şi complexitatea funcţiilor şi aptitudinilor sale. Azi sîntem mai în măsură să pătrundem psihologia actorului.

De asemenea, trebuie să ne reamintim că, pînă la acea dată, reprezentaţia teatrală era foarte deosebită de cea de azi. Accentul era pus pe declamaţie (o retorică a scenei), pe efecte organizate din gradaţii savante şi pe extensiunea vocală, fără legătură cu caracterul personajului sau ideea piesei. Abia începînd cu Clairon şi Lekain — contemporanii lui Diderot — în Franţa, Garrick şi Irving în Anglia, teatrul începe să asume caracteristicile artei scenice moderne. Unii dintre comentatorii lui Diderot sînt dispuşi să considere *Paradoxurile* drept un pamflet împotriva teatrului sec, declamatoriu, vechi, şi drept un punct de sprijin pentru noua şcoală care apărea.

Simţire — sensibilitate ? Nici un om de teatru nu-şi poate imagina creaţie fără sensibilitate, nici cel puţin joc de scenă onorabil. Simţirea pare că este starea de care unii se pot dispensa. Personal, nu cred asta. Cred mai degrabă că actorul are o psihologie complicată, cu însuşiri specifice. El poate, pe calea deprinderilor, să ajungă în stare a-şi întreţine vie simţirea, paralel cu controlul judecăţii sale. Cred că se întîmplă ceva asemănător cu ceea ce numim atenţie distributivă, cînd creierul datorită unei mari mobilităţi ţine sub control fapte diferite, în mod concomitent. Ar fi deci posibil ca simţirea să nu fie anihilată de judecată şi nici invers, aşa cum susţine Diderot, ci aceste facultăţi să funcţioneze paralel, cu intermitenţe infinitezimale. Repetiţiile ar avea rolul să dezvolte acest lanţ de reflexe condiţionate, care este — poate, în ultimă instanţă — jocul actorului. Această ipoteză nu are pretenţie ştiinţifică, dar, ca profesionist, controlînd senzaţiile şi repercusiunile lor în timpul jocului, meditînd asupra lor, trebuie să ader sau la teatrul de reprezentare sau la teatrul de trăire. Precum se vede, am aderat la... a treia soluţie. Cred că orice actor trebuie să simtă şi să judece în timpul jocului. De altfel, lectura atentă a operelor lui K. S. Stanislavski dă întrebării tocmai acest răspuns.

ION HORGA

Funcția plastică a interpretării actorului

Fără îndoială că simpla enunțare a problemei sugerează omului de teatru o analiză a compoziției plastice a spectacolului, o definire și chiar o ierarhizare a elementelor ei: decorul, recuzita scenică, costumele, lumina, evoluția mimică a actorilor în planul scenei etc. O asemenea cercetare, care să supună unei fine secționări critice materia atît de eterogenă a spectacolului, ni se pare cu atît mai utilă cu cît ea ar putea să fie baza unui eventual studiu romînesc de „miză în scenă". Acest studiu ar pune cercetătorului sarcina ca, înainte de a examina structura plastică a spectacolului, să deslușească, într-un capitol introductiv, însuși sensul ideii de plastică teatrală, semnificațiile noțiunii de interpretare plastică, fie că e vorba de interpretarea actorului (în cadrul rolului său), fie de cea a regizorului (în cadrul general al întregii drame). Rîndurile de față nu urmăresc decît să aducă o modestă contribuție la acest capitol introductiv ce se va scrie cîndva. Domeniul restrîns al articolului nostru va fi legat de raporturile actului interpretării actoricești cu textul dramatic.

Cu riscul de a supăra pe teoreticienii libertății absolute a regizorului în construirea spectacolului, sîntem siliți să accentuăm că plastica acestuia își află izvoarele în afara activității regizorului, în textul dramatic. Declarînd război textului, se pare însă că apologeții libertății absolute a interpreților se ridică nu atît împotriva textului, în principiu — modalități de joc fără conținut, deci fără „text" neputîndu-se concepe —, cît împotriva unui anumit fel de literatură dramatică, împotriva textului realist, care prelungește viața, realitatea în teatru și așază în centrul de interes al acestuia omul, frămîntarea și gîndirea umană.[1] Această frămîntare și gîndire umană, reflectată în textul dramatic, formînd spiritul lui viu, oferă interpretului germenii viitoarei construcții plastice a spectacolului. Mai întîi însă să lămurim unele lucruri privitoare la textul dramatic.

Am afirmat că izvorul împlinirii plastice a spectacolului se află în opera dramaturgului: Dramaturgul — ca și romancierul, poetul sau compozitorul — pleacă de la o viziune prealabilă, desfășurată, de la o lume imaginată și pe care el o „vede", o „aude", o „simte" într-un fel aproape concret. Pentru dramaturg personajele și peisajul viziunii sale au o existență „reală", o istoricitate proprie, un trecut care precede întîmplările dramei, un cîmp de mișcare larg, care depășește cu mult dimensiunile ei. Personajul s-a născut cîndva și a înfruntat o seamă de peripeții trecute, dar care și-au lăsat amprente caracteristice în psihologia, pe chipul şi în comportarea lui ; el trăieşte, se mişcă şi acţionează şi în afara desfăşurării scenice, fără ca această evoluţie a sa, „invizibilă" pentru noi, să fie mai puţin semnificativă în împletirea conflictului. Imaginînd vizual, auditiv, în cadrul larg al viziunii sale, dramaturgul nu se poate exprima, nu-şi poate exprima viziunea sa proprie limitînd-o, concentrînd-o. Pentru a deveni dramă, viziunea sa artistică trebuie să sufere dubla constrîngere, atît a unei discipline artistice, a unei structuri, cît şi a unei materii unitare ca percepţie, a unui limbaj artistic. Acest limbaj este pentru dramaturg dialogul. Materia operei lui este cuvîntul ca manifestare umană, cuvîntul „trăit", purtînd semnul acestei trăiri, sugestie a peisajului, a mişcării fizice şi interioare etc. Un temeinic cunoscător al textelor shakespeareene ne informează că *Hamlet* nu cuprinde în manuscrisul său nici o indicaţie separată de mişcare în scenă sau de decor. Totul însă este implicat în sinteza excepţională a cuvîntului rostit, a dialogului, care păstrează într-adevăr în conţinutul şi ritmul lui, sugestia unei reprezentări plastice complete, a situării într-o anume atmosferă spaţială şi într-un anume moment dramatic al desfăşurării. Mai mult încă, dialogul implică în sinteza sa elementele comportării exterioare (mişcare, gestică, mimică) a actorilor.

---

[1] De fapt, ideia „teatrului pur" ridică în primul rînd problema omului, a locului elementului uman în teatru. „Teatrul pur", „simbolic", visat de Craig, lipsit de „tirania" textului realist și de sensibilitatea actorului (pentru că actorul lui Craig nu trebuie să aducă în spectacol sensibilitatea lui umană, deci imperfectă, ci o inteligență „pură", supraumană), este un teatru fără oameni, însă cu „supramarionete", fără conflict, cu ceremonii simbolice de factura dansului, fără dramă.

Pregătirea spectacolului presupune un proces de figurare a acestui dialog, de „reconstituire" plastică a viziunii dramaturgului. Ce este însă mult discutata reconstituire plastică a dramei, ce înseamnă transpunerea plastică a dramei în spectacol ? Răspunsurile date de regizori pot fi grupate în două categorii principale de orientare. Vom numi prima orientare — în mod generic — teatru de simulare sau de imitare, iar plastica lui —, plastica imitativă. Să delimităm puţin noţiunea.

Numim „teatru de imitaţie" nu un anumit curent estetic, cît o atitudine generală faţă de dramă, un nivel specific de înţelegere şi interpretare plastică a ei. Există o părere greşită care, pornind de la faptul că imitarea neselectivă a realului este caracteristică naturalismului, identifică întreaga sferă a imitaţiei în artă cu naturalismul. Principiul artei naturaliste, afirmînd conformitatea absolută cu natura, este pus astfel într-un fel de opoziţie fundamentală cu teoriile antirealiste, care cer eliminarea „naturalului" din teatru şi care arată că spectacolul trebuie să reproducă nu realul „natural", ci un real „pur", creat de regizor. Aparent, avem de-a face într-adevăr cu două modalităţi de artă cu totul deosebite ; în fond însă, dincolo de universul lor estetic diferit, curentele naturaliste şi „puriste" împărtăşesc o modalitate de conţinut comună. Amîndouă preconizează imitarea neselectivă a realului, fie că acesta se găseşte în natură, fie că el constituie o a doua natură „pură", în planul ficţiunii teatrale. E vorba — în ambele cazuri — de un act de simulare a unui conţinut, de comunicare a condiţiei lui formale, de „reprezentare" a lui. Interpretul teatrului de imitaţie nu coboară pînă la conflictul dramatic, pînă la esenţa umană a dramei. El rămîne mai la suprafaţă, la nivelul ecourilor formale ale acestui conflict, la nivelul comportării şi reflexului exterior al conflictului. Situat pe această comodă poziţie, interpretul nu va avea deci să „plasticizeze", să recreeze plastic viaţa, ci să „reprezinte" doar, cu mijloace picturale, arhitecturale sau coregrafice, realităţi plastice constituite, forme inerte deja create. Substituind trăirii şi conflictului dramatic uman, limbajul scenic al reprezentării lor formale, teatrul de imitaţie reduce spectacolul la dimensiunea decorativului (decorul capătă de altfel o însemnătate principială în spectacol), oamenii şi frămîntările lor fiind treptat absorbiţi de peisaj, transformîndu-se în accesorii decorative ale peisajului scenic, dezumanizîndu-se.[2]

Spectacolului dezumanizat, teatrului „fără oameni", i se opune teatrul realist, promovat de Stanislavski, teatrul care exprimă plastic umanitatea şi care aduce pe scenă viața umană, conflictul uman. Acest teatru aparține celei de a doua categorii de orientare și îl vom numi cu un termen consacrat: teatru de trăire.

---

[2] Teatrul lui Reinhardt, de pildă, manifesta un decorativism pictural, însăşi mobilitatea excepţională a actorilor tinzînd să dea o impresie de acută vizualitate, am spune: o impresie coloristică; spectacolul lui Craig cultivă viziunea arhitecturală în alb, negru şi cenuşiu, mişcarea actorilor „construindu-se" în stil arhitectonic, cu gesturi ascendente, clare, ceremonioase.

*

Modalitatea dramatică, de altfel ca și cea epică, se ocupă de om sub raportul mișcării. Pe cîtă vreme însă epicul integrează factorul uman într-un plan general de mișcare, dramaturgul face o operație oarecum opusă. El subordonează mișcarea — trăirii, făcînd din ea „formă" a trăirii, condiția ei expresivă. Se pune întrebarea: în ce rezidă dramatismul, care este sensul dramatic al acestei trăiri de care vorbim? Dramatismul, credem, rezidă în modalitatea personajului de a percepe și reflecta într-un fel propriu, individual, realitatea, în aptitudinea lui de a „trăi" într-un fel propriu această realitate, de a-i da un sens uman, de a o transforma într-un univers umanizat. Drama (și comedia deopotrivă) este un „mediu" artistic în care oamenii, personajele, nu reprezintă atît indivizi singulari cît „caractere", moduri de „trăire" a realității, universuri subiective. „Lumea" ridicolă a lui Brînzovenescu (sau lumea așa cum o „vede" el), prefigurînd caracterul parazitar al acestuia, este un asemenea mod al realității obiective, reflectat în comportările atît de personale ale eroului, în frămîntările și aforismele lui. „Lumea" aceasta este prin excelență conservatoare, birocratică, populată de mecanisme lipsite de finalitate și de exigențe gratuite, de un absurd copios. Eroul ei, „are sau n-are să întîlnească pe cineva, la zece fix se duce în tîrg", „are sau n-are clienți acasă, la unsprezece fix se întoarce din tîrg", „are sau n-are înfățișare, la douăsprezece trecute fix se duce la Tribunal"; el acceptă trădarea dar... „s-o știm și noi", iscălește eroic telegrame anonime, ține discursuri politice incoerente, pline de truisme și „dileme" logice etc. Adversarul său politic, Cațavencu, trăiește de asemenea într-un spațiu propriu, într-o modalitate proprie a realității, dar avînd trăsături mai dense, mai canalizate. „Lumea" lui fără „prințipuri" este aceea a unei lichele politice ariviste, reci, perseverente, de o mare rapacitate; valorile ei vizează puterea politică ca unic termen de raport. Mîna dușmanului pe care, silit de nevoie, o sărută, este „mîna care-ți dă mandatul", scrisoarea intimă, găsită și repierdută apoi, este metafora aceluiași mandat politic. În orbita acestui rîvnit mandat, simbol al puterii politice, Cațavencu este insinuant, sentimental, volubil, „generos", într-o gamă de disimulare care-l convinge la un moment dat și pe el; în afara acestei orbite, în tendința desperată către ea, omul nostru e lucid, obiectiv, rece, absolut imoral, adică sincer.

Conflictul dramatic începe nu atît de la ciocnirea epică, a indivizilor considerați ca atare, cît de la întîlnirea mentalităților, a universurilor umane cu valorile lor sociale și etice deosebite, cu „legile" și funcțiunile lor stratificate. Cînd Hamlet vorbește cu Polonius, între cei doi se încheagă raporturi interioare de natură dramatică, în cadrul cărora, sub torsul placid al conversației, modalitățile umane se confruntă, opunîndu-se fundamental una alteia, „luptîndu-se", tinzînd reciproc să se elimine. Ai impresia că fiecare personaj utilizează un limbaj propriu, neînțeles de celălalt, pentru că sub claritatea și simplitatea lor, de suprafață, vorbele cuprind ambiguități profunde, sensuri și cauze interioare incompatibile:

Hamlet: Vezi norul acela în chip de cămilă?
Polonius: Pe sfînta liturghie, într-adevăr e întocmai ca o cămilă.
Hamlet: Eu găsesc că seamănă cu o nevăstuică.
Polonius: Este adus de spate ca o nevăstuică.
Hamlet: Sau ca o balenă.
Polonius: Chiar ca o balenă.

Aparent, jucîndu-se cu cuvintele, cei doi se urmăresc cu neîncredere, unul adăugînd neîncrederii batjocura, ironia, celălalt, curiozitatea și teama. Îmbrăcat în puține elemente epice, dar de o mare mobilitate interioară, conflictul dramatic începe de la „incapacitatea" personajului de a accepta mentalitatea celuilalt, de la principiul uman fundamental opus, pe care fiecare îl ghicește în interlocutorul său. Astfel, asasinarea lui Polonius de către Hamlet, cu caracterul ei accidental și „providențial", simbolizează înfrîngerea unei mentalități, precarietatea unui principiu uman, condamnarea lui.

Interpretarea realistă va avea sarcina dificilă de a „crea" scenic „caractere", universuri umane reflectate în comportări specifice. Interpretul va trebui să ne facă sensibilă, „plastică", relația specifică a eroului cu realitatea, felul lui propriu de a privi lumea, universul lui dramatic. Acest „univers" are, în opera dramatică, implicația istoriei lui. Evoluția caracterelor continuă aici o devenire, o istorie, pe care personajul o duce mai departe, purtînd amprenta ei, încercînd sentimentul ei adînc. Drama „reală" a prințului Hamlet începe astfel cu mult înaintea primului tablou, odată cu uciderea regelui și, încă înainte de asta, cu împrejurările și cauzele tulburi ale asasinatului. Între tablouri sau în afara razei lor se întîmplă o seamă de lucruri importante: drumuri conspirative pe mare, aventuri cu pirați, moartea Ofeliei, spionări de după perdele etc., fapte ale căror urme sugestive trebuie să se imprime pe chipul și în gestica personajelor, în tonurile și intensitățile vocii lor. Drama Profesorului, a Femeii sau a Actriței din *Hanul de la răscruce* rămîne ermetică fără evocarea (în masca și în fiecare gest al eroilor) istoricității ei. Soarta unchiului Vanea, a profesorului Serebreacov sau a lui Astrov este obscură fără raportarea gestului la istoria trăită a fiecărui caracter, drama oamenilor prelungindu-se astfel în afara scenei și în trecut, spre rădăcinile ei reale. Cațavencu, Farfuridi și Pristanda continuă și ei gestic trecuturi specifice, avataruri monstruoase, rutiniere, populate cu tabieturi (diferite) și mecanisme ireversibile.

Dar planul interior al dramei nu se întinde numai în timp, pe linia evoluției personajelor; el este, în egală măsură, expresie a unui conținut uman „prezent", a unui fel specific și actual de percepere a realității. În fața aceluiași fapt obiectiv, fiecare personaj dramatic va reacționa în general în mod diferit, pentru că fiecare va integra faptul respectiv unui univers propriu și îl va vedea în lumina acestui univers. În lumea ingustă a lui Polonius, animată de cauze simple și în care interesul și pasiunea egoistă ocupă primul loc, purtarea ciudată a lui Hamlet nu înseamnă decît smintirea desperată a îndrăgostitului care nu a obținut de la iubită ceea ce a vrut. El va „vedea" deci cu simplism doar un „nebun din dragoste" și se va comporta ca atare, căutînd să-i convingă pe toți de dreptatea sa axiomatică. În lumea lui Claudius, nebunia lui Hamlet — pricinuită de dragoste sau nu — va însemna cu totul altceva, ceva mai amenințător, poate o conspirație, un complot legat de moartea fostului rege. Pentru regină — maternă, totuși — Hamlet e un bolnav, purtările lui fiind în primul rînd simptome ale unui rău clinic. Pentru Ofelia, nelămurită asupra propriilor ei simțiri, dar capabilă infinit de iubire și compasiune, Hamlet întruchipează durerea generală a spiritului, umanitatea suferindă.

Iată patru ipostaze diferite ale aceluiași fapt obiectiv exprimînd tot atîtea atitudini, tot atîtea modalități subiective ale lui. Interpretul teatrului „de imitație" va exprima ipostaza eroului său detașînd-o de modalitatea subiectivă care o produce și o va „reprezenta" printr-un limbaj convențional, general. Interpretul teatrului „de trăire" va porni tocmai de la această modalitate subiectivă, pe care o va transforma în propria sa modalitate interioară. Jocul său va fi forma „trăirii" faptului obiectiv de pe pozițiile unui „univers" anumit, al unei modalități de viață realizată interior, „trăită". El va comunica astfel plastic, un univers „personal" de viață, un fapt „văzut și înțeles" de el însuși, și în aceasta va sta caracterul convingător al jocului său, autenticitatea lui de evocare și sugestie.

Posibilitățile de exprimare plastică ale teatrului „trăirii“ sînt infinite. Actul gestic al trăirii ipostaziază în numeroase feluri faptele și realitățile obiective ale dramei, dîndu-le semnificații bogate și diferite ; el actualizează plastic momente semnificative pentru dramă, dar depășite de cursul ei în timp ; el aduce în scenă realități care materialmente lipseau din cîmpul ei limitat. Să ne închipuim, de pildă, un personaj care trăiește pe scenă un sentiment puternic de teamă, de groază chiar, în fața unui alt personaj — real sau halucinat — aflat în afara scenei. Tot ce face personjul invizibil se poate „citi“ în reflexul mimic al trăirii celuilalt, așa încît, nevăzînd material decît un personaj, spectatorul „vede“ imaginativ întregul raport, cu amîndoi factorii lui presupuși. Spaima poate să nu fie pricinuită neapărat de o împrejurare obiectivă, ci de o hiperbolizare, de o obsesie care să-i dea eroului sentimentul primejdiei concrete. (Un scriitor povestește spaima cumplită a eroului său în fața unui șoricel. Eroului i se părea că inofensivul animal se mărește, devenind cît un elefant și apropiindu-se de el, cu intenții amenințătoare.) Sensul major al „redării sensibile“ sau „cu sensibilitate“ a unui fapt indică astfel realizarea interioară a conținutului său plastic, transformarea lui într-un act interior și exterior de viață, într-o realitate expresivă, corporală în primul rînd pentru interpret. Reprezentările „sensibile“ ale eroului său, felul propriu al acestuia de a trăi „sensibil“ realitatea, vor constitui elemente de temelie, pe care regizorul și actorul realist vor clădi edificiul plastic, „sensibil“, al interpretării lor.

În interpretarea creatoare, gestul scenic reflectă „trăirea“ unui univers plastic „concret“ : el sugerează suprafețe largi de realitate plastică, „dilatînd“ cîmpul de desfășurare al spectacolului, prelungindu-l sugestiv în timp și în spațiu. În felul acesta, teatrul „de trăire“, pornind de la fondul de idei și sentimente al dramei, întruchipează lumea în relațiile sale specifice cu omul, în semnificațiile ei dramatice, dezvoltînd materia textului literar și *recreînd viziunea inițială a dramaturgului.*

I. FLAVIUS

Ion Sava

Ion Sava a trecut ca un meteor pe firmamentul regiei romînești. A trasat o dîră luminoasă și a dispărut fulgerător, doborît de coasa morții care, vrînd parcă, reacționară, să se pună de-a curmezișul marșului înaintaș al vieții noi pe făgașul teatrului romînesc, își propusese să smulgă în scurt răstimp, din falanga forțelor regizorale, pe cele mai înaripate și mai cutezătoare din vremea aceea: pe Soare, pe Victor Ion Popa, pe Ion Sava, pe I. Aurel Maican...

Sava a însumat cu totul — noviciat, ucenicie și stagiu de maestru — 15 ani de activitate regizorală. Din 1931 pînă în 1946. În 1947 a murit după ce s-a zbătut în ghiarele morții mai bine de un an de zile. 15 ani! Nici măcar atît cît îi trebuia altădată unui elev de școală militară să ajungă la gradul de căpitan... Iar el — după cum i-a prevăzut Ionel Teodoreanu care i-a fost director la „Național" la Iași, cînd debutase ca regizor de culise — și-a cucerit în același interval „bastonul de mareșal".

N-a făcut conservatorul, n-a făcut Academia de Belle Arte. A făcut liceul internat, tocind la latină, la religie și la filozofie, iar după absolvirea studiilor liceale, a urmat facultatea de drept. Cu patalamaua de licențiat într-o mînă, a început cu cealaltă să mînuiască pana și penelul. Pana, pentru critica artelor plastice la „Universul literar", pe atunci condus de Camil Petrescu; penelul, pentru critica plastică a trăsăturilor inestetice ale caracterului modelelor sale, prin mijlocirea caricaturii.

Da, Sava a început prin a se îndeletnici cu caricatura și a rămas fidel acestei îndeletniciri — dacă putem vorbi de fidelitate la Sava — pînă în ultima clipă, cu toate și simultan cu multiplele lui evaziuni cînd în publicistică, cînd în scenografie, cînd în cinematografie sau dramaturgie. Căci Sava n-a fost în flora fecundaților de muze un monocotiledonat. Era — cum a spus despre el Tudor Arghezi — „tumultuosul meșter al cîtorva arte". Și aceasta, nu pentru că nu se putea hotărî pentru o anume disciplină; nu pentru că nu-și putea fixa preferințele, ci din neastîmpăr, din prisos de daruri și dintr-o nepotrivită sete de a galopa în perpetue căutări.

Aș vrea să se rețină această latură a structurii sale sufletești deoarece în această alergare, continuă și neliniștită, pe claviatura largă și variată pe care și-o împart atîtea muze, se găsește explicația de ce și în fiecare sector aparte în care a activat, linia evoluției lui nu-i lină, dreaptă, unitară ci sinuoasă și cu diferențe amețitoare de nivel ca albia unui rîu impetuos de munte ce saltă în cascade și cotigește capricios; cu deosebirea că rîul își rostogolește fantezia năbădăioasă la vale, pe cînd Sava era mînat de *bulbuci lăuntrici* să facă într-una hopuri în sus, de pe un vîrf de stîncă pe altul, mereu în căutarea unei viziuni inedite, originale, îndrăznețe și cu grija, ridicată la o problemă de amor propriu, de a nu face ceea ce s-a mai făcut și de a nu se repeta nici pe el însuși ca factură, stil și formulă.

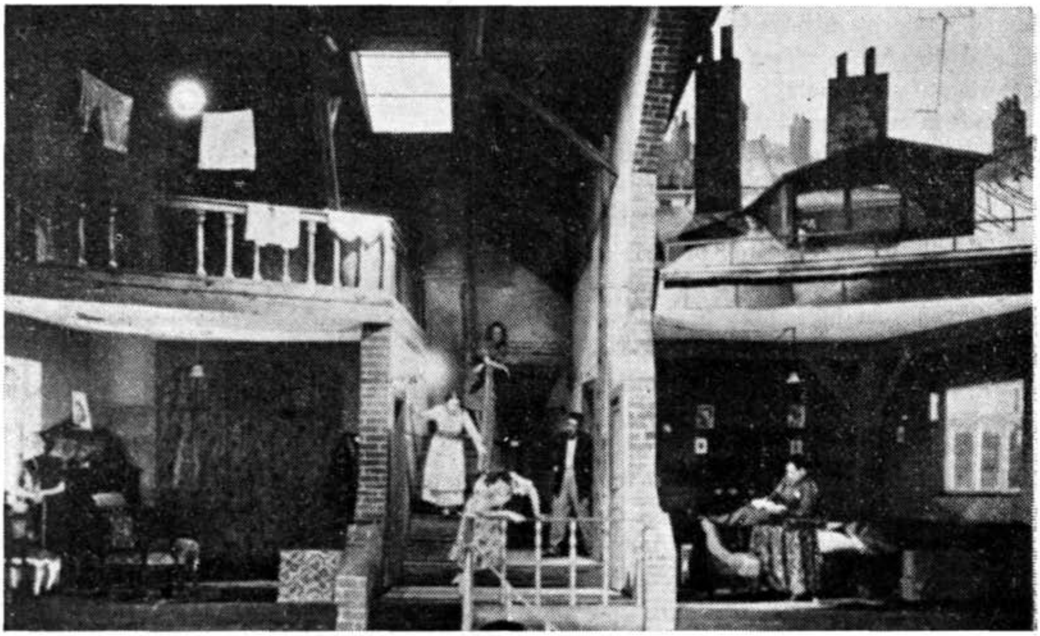
Fiind în necontenită fierbere, e firesc să nu se fi cristalizat într-o precisă pecete. El nu s-a oprit la nici un stadiu, la nici o rețetă, cu un zig-zag greu de urmărit (fiindcă nu trecea de la un gen la altul, potrivit etapelor succesive ale evoluției istorice a regiei, ci după cum îi venea la îndemînă), Sava le-a încercat pe toate, imprimînd întotdeauna propria sa personalitate montării unui spectacol, dar nu s-a fixat asupra nici unei școli și nici n-a creat vreuna, fugind de brevete și mărci de fabrică și cultivînd surprize. Amprenta pe care cu vrerea sau fără vrerea lui o purtau totuși montările sale, era ingeniozitatea și îndrăzneala pe care binevoitorii o numeau „năstrușnicie deșteaptă“, iar malițioșii „une idée de trop“ (o idee prisoselnică).

La masa de lucru

A venit în teatru la vîrsta de 30 de ani, chemat de un grup de oameni care îi cunoșteau talentul de desenator și caricaturist și care vedeau în el un element combativ și energic ce le putea fi de folos în năzuința lor tinerească de a reîmprospăta și înviora vechea scenă moldovenească pe care o curățaseră de rutinieri. Director al Naționalului era atunci Ionel Teodoreanu, director de scenă — Aurel Ion Maican, pictor scenograf — Th. Kiriacoff. Ion Sava a fost angajat ca regizor, neavînd aparent altă pregătire pentru această funcțiune decît o înnăscută spongiozitate și o nepotolită poftă de a învăța meseria. Dar ardeau într-însul focul unei chemări pentru exprimarea în artele plastice și o dragoste pentru teatru (pe care îl urmărise îndeaproape, mai cu seamă în faza străduințelor eroice ale etapei Iordan-Maican-Kiriacoff-Teodoreanu), de a face un rîu curgător cu vremea, din apele stătătoare și stătute de decenii ale scenei naționale moldovenești. A făcut timp de un an ucenicie pe lîngă Aurel Maican care, în pasiunea lui de a descoperi și forma oameni de teatru, se dăruia cu o mare generozitate oricărui talent întîlnit în cale.

După un an de ucenicie i s-a încredințat misiunea să pună o piesă în scenă. Posibilitatea exista. La două-trei săptămîni se dădea doar cîte o nouă premieră. Publicul era restrîns, și după cinci-zece spectacole, seria se epuiza și trebuia montat un alt spectacol. Finanțe proaste, școală bună. Și Sava a pus în scenă *Simunul* de Lenormand în care avea o dublă problemă de rezolvat — una de ordin tehnic : aceea de a asigura o desfășurare rapidă a scenelor ca să nu se producă hiatusuri în ținerea sub tensiune a spectatorilor ; și alta, de atmosferă : crearea cadrului exotic. Și, într-adevăr, folosind cu mare meșteșug galbenul nisipurilor fierbinți și al soarelui meridional în exterioare, de unde nu lipseau nici cazbaua, nici scările de piatră încinsă de pe ulicioarele înguste și întortochiate ale coastei africane, nici burnusurile beduinilor, a imprimat scenei nu numai culoare locală dar și transmisibilitatea fierbințelii aceleia răscolitoare de patimi a Simunului care, după ce învîrtește dunele Saharei, împinge pe oameni la instinctele ancestrale.

Cu acest spectacol, Ion Sava și-a dat și și-a luat cu succes examenul de director de scenă.



Scenă din „Mansarda" de Alfred Gehry

În aceeaşi stagiune a mai pus o piesă în scenă: *Paravanul* de Musset.

Prima lui înscenare trebuia să fie cuminte. Debuta. Dar chiar de la această a doua montare *(Paravanul* de Musset) a căutat altceva. A creat în dreptunghiul rampei — deci în înălţime, pe plan „vertical" — trei scene unde se petrecea alternativ acţiunea. Deschizăturile acestor trei scene, de dimensiuni şi forme geometrice diverse, erau încărcate ca nişte tablouri vechi, în rame bronzate, ca o aluzie la vremea cu cordeluţe şi volănaşe a bunicii.

Eram în 1932.

Începînd din stagiunea următoare, Ion Sava, care debutase ca elev al lui Aurel Maican, se emancipează. Învaţă la şcoala tuturor iluştrilor regizori de peste hotare şi experimentează rînd pe rînd, piesă cu piesă, pe scena teatrului ieşean, tot ce-a prins şi trecut prin prisma personalităţii sale, de la Stanislavski, Tairov, Meyerhold, Gordon Craig, Reinhardt, Antoine, Bragaglia ş. a.

Dar acel „quibusdam aliis", acel „ceva în plus", acel „altceva" îl persecută, îl obsedează şi aproape cu masochism se frămîntă să-l găsească, dar, parcă fără chin, reuşeşte să-l găsească şi să-l aducă pe scenă.

E un duşman atît de hotărît al drumului bătătorit şi al rutinei, încît în materie de figuraţie de pildă, nu se mulţumeşte cu personalul auxiliar pe care i-l pune la dispoziţie teatrul şi cu elevii pe care i-i împrumută Conservatorul, ci se duce să-şi caute figuranţii în viaţă, pentru ca să şi-i poată alege după trebuinţă, cît mai potriviţi. Pentru *Ţarina* de Melchior Lengyel îşi procură figuraţia din rîndurile ostaşilor de la regimentele Iaşului. Pentru *Scene de stradă* — mobilizează elevii Şcolii de corecţie. Pentru *Gaudeamus* de Leonid Andreev — corul şi orchestra studenţilor ş.a.m.d.

Fiecare piesă cu a ei „inovaţie". În *Scene de stradă* clădeşte adevăraţi „zgîrie-nori", din care, în prim-plan, nu se văd decît trei etaje (restul se pierde undeva sus). În fund însă se văd din aceia cu cîte 30—40 de etaje şi, pe deasupra, şi un metrou care circulă la suprafaţă. Lumea se amuză, vine la teatru să vadă metroul, nu piesa, dar vrînd-nevrînd, ia contact cu dramatismul propagandistic al acestei piese; care e un tabolu simplu însă pregnant al vieţii cotidiene dintr-o mare metropolă americană.

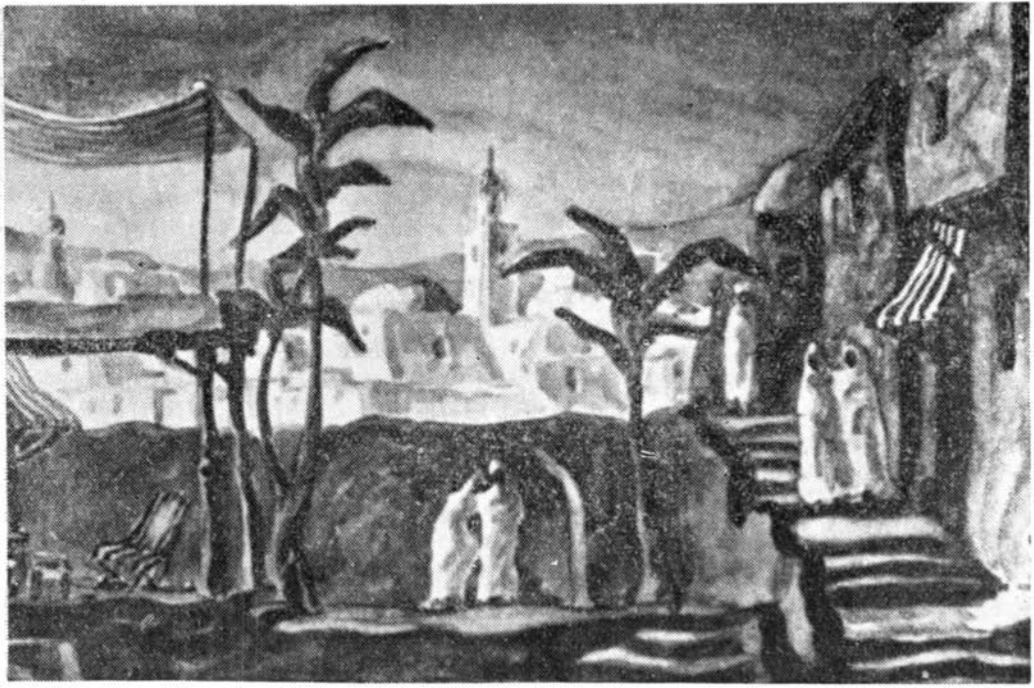
Pune *Rataţii* de Lenormand şi parcă pentru a se răzbuna pe sine şi a-l compensa pe autor pentru faptul că în *Simunul* comprimase cele 14 tablouri ale piesei într-un decor unic, face aici tot din 14 tablouri — 36... Dar cum să desfăşori pe scena mare şi frumoasă, însă neutilată cu aparatură modernă, a Naţionalului din Iaşi, 36 de tablouri fără să oboseşti publicul cu pauze şi să-l trimiţi acasă să se culce devreme? Şi atunci Sava creează „de toutes pièces" — o scenă rulantă pe care el însuşi, cu causticitatea de care nu se scutea, a numit-o „morişcă" iar conservatorii moldoveni din teatru — „tărăboanţă"... Spectacolul are loc. Mare succes. Inovaţia n-a ratat. *Rataţii* face serie.

— Ce trăznaie mai pregăteşti la viitoarea premieră? — îl întrebă ironic unul din bătrîni.

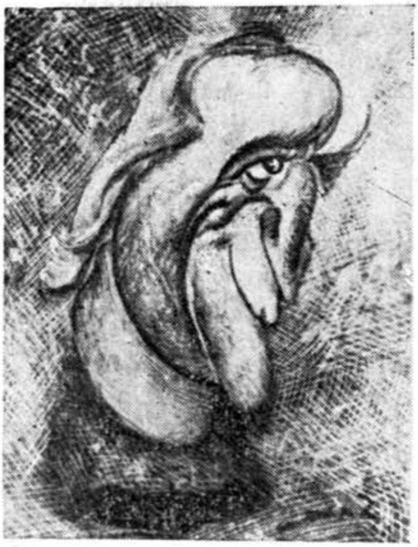
— O scenă cu etaje — răspunse repede şi flegmatic Sava, zîmbind cu acel zîmbet satanic care îi dădea o figură de Tokeramo şi făcea să nu i se mai vadă sclipirea verde a ochilor pe care automat cădea cortina pleoapelor.

Sava a avut norocul de a avea la dreapta sa un pictor scenograf, Th. Kiriacoff, dornic să dea pururea impresii noi, chiar lucrurilor vechi. Şi l-a plimbat pe receptivul Kiriacoff care, ca pictor, îşi avea maniera lui, pe alocuri serafic şi înrudit cu Puvis de Chavannes, alteori orfevru cu un cult al amănuntului, l-a plimbat, zic, de la decorul *realist* din *Simunul* la decorul *cubist* din *Diavolul* de Molnár, de la acesta la decorul *expresionist* şi combinat cu arhaicul romantic din *Paravanul* de Musset, de aici la decorul *simbolist* din *Ţarina* de Melchior Lengyel şi apoi la decorul *constructivist* din *Bătălia* lui Claude Farrère, pentru ca să revină la decor realist cu fresce monumentale, cu feţe de cortină în *Neamul Şoimăreştilor* de Mihail Sadoveanu şi Mihail Sorbul, la deschiderea stagiunii 1934—1935.

Scenă din „Simunul" de Lenormand



Se împliniseră trei ani de cînd Sava lucra la Naționalul din Iași. Între timp luase succesiunea lui Maican la direcția de scenă. Avea acum la activ peste treizeci de puneri în scenă de piese de toate genurile, din toate vremurile și din întreaga literatură dramatică universală, de la *Pericola* și *Voievodul Țiganilor* pînă la *Cățeaua* de Georges de la Fouchardière și *Șase personaje* de Pirandello, fiecare în altă viziune și, firește, cu *altceva.*



Ion Iancovescu văzut de Ion Sava

A mă opri la fiecare din aceste spectacole ar fi cea mai bună ilustrare a surprinzător de bogatei game sau, mai bine zis, palete de care dispunea Ion Sava în perpetua lui întrecere cu sine însuși. Dar nu mă pot resemna să mă pierd în desișul unui bunget de spectacole, riscînd să nu mai văd din pricina lor, pădurea. De aceea mă voi mărgini să spicuiesc trei sau patru exemple, ce mi se par mai caracteristice, pentru definirea personalității artistice a acestui veșnic și neastîmpărat căutător de truvaiuri.

Iată o scurtă comedie de Molnár: *1, 2, 3...* reprezentată în cursul stagiunii 1934—1935 (care s-a deschis cu *Neamul Șoimăreștilor*, unde a adus pe scenă cai de la serviciul de sacale al Primăriei, și după care au urmat *Androcles și Leul* de G. B. Shaw, montat în decor expresionist, și *La voie humaine* de Cocteau, în decor stilizat).

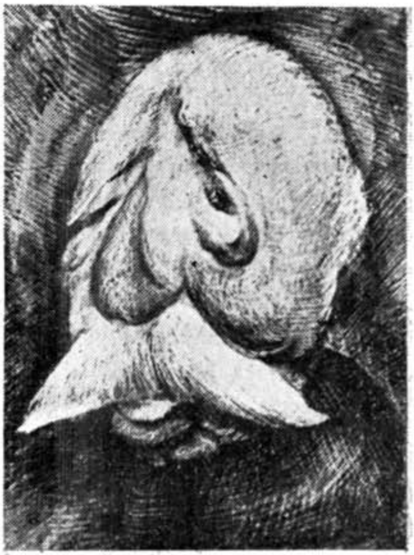
Un, doi, trei... era o comedie în care un mare industriaș, căruia furnizorul lui american îi dăduse fata să aibă grijă de ea, prins în vîltoarea afacerilor, scapă fata de sub supraveghere. Ea se îndrăgostește de un șofer, iar cînd tatăl ei, ilustrul businessman, își anunță vizita în Europa, industriașul află că fata a căzut în păcat și de teamă ca nu cumva, drept pedeapsă, businessmanul să-i retragă creditele și să-l ruineze, găsește repede soluția, să facă în trei timpi din șofer un om de lume și să-l prezinte viitorului socru ca pe ginerele visat: cult, elegant, nobil. Și procedează la educarea, cultivarea și înveșmîntarea șoferului într-un ritm vertiginos, americănesc: 1, 2, 3...

Se punea problema tehnică a rezolvării scenice pentru a asigura printr-un ritm trepidant atmosfera de mare zor în care industriașul, chiar la sediul fabricii lui, operează această schimbare la față. Și pentru că în biroul magnatului (unde se petrecea acțiunea) dădeau nenumărate uși: din anticameră, din ascensor, de la secretariat, de la stenodactilografă etc. etc. etc., Sava găsește o soluție ingenioasă pentru a crea atmosfera aceasta în care nu-i nici un minut de pierdut și toată lumea, pusă pe jăratec, pleacă, vine, aleargă, execută în pripă ordinele ce zboară fulgerătoare și se succed într-un allegro vivacissimo: desființează clanțele de la uși și montează uși cu un singur canat, care se deschid cu o împinsătură și se închid la loc, automat. Și într-adevăr, din această mișcare ca de ventilatoare a ușilor, aproape simultan deschise și închise, s-a creat atîta vîltoare și amețeală încît și spectatorii au fost surprinși de febra de bursă și panică pe care autorul o exprimase lapidar în titlu, prin laconicul său *1, 2, 3...*

Un alt moment: *Madame Sans-Gêne* de Victorien Sardou. Piesa e cunoscută, ilustră. A fost pusă în repetate rînduri pe scenele teatrelor din lumea întreagă. Aici Sava a mers la grandios, la somptuos, la o minuțioasă respectare a stilului empire în arhitectură, mobilă, ornamentație, costum, realizînd un comic prin contrast între masivitatea și pomposul create de Imperiu și șubrezenia dublată de ridicol a acelei nobilimi create, tot ca decor, de către Împărat dar condamnată de istorie. Aceasta nu-l putea însă mulțumi pe Sava. Spiritului său de frondă îi trebuia însă *altceva*, veșnic acel altceva, dar nu același altceva. Și l-a găsit.

Ce a făcut Sava ?

A evocat revoluția franceză. Nu mai țin minte cu ce justificare, prin ce motivare (căci în text nu exista nici o indicație în această privință) — poate pentru a ne înfățișa antecedentele eroinei, poate pentru a ne face să vedem din ce rînduri a răsărit mareșăleasa devenită Madame Sans-Gêne. La un moment dat, din fundul scenei, goală ca un maidan de faubourg, apărea pe întuneric, pe tot largul ei (și e largă ca un bulevard scena ieșană), o mulțime deasă ca pădurea în care se înghesuiau bonetele frigiene, sanschiloții, fustele lungi pînă la glezne și pestrițe ca de iarmaroc ale plebeienilor de la periferiile Parisului de la '92. Toată această mulțime răsculată înainta spre rampă, cu un toboșar în frunte, cîntînd Carmagnola și purtînd care flinte, care ghioage, care flamuri, care pumni... Unde se va opri acest puhoi ? Sava era în stare să-l facă să se reverse în sală, peste fotoliile de pluș destul de roșu ca să alcătuiască un caldarîm adecvat pentru un marș sîngeros. Dar iată că în apropiere de rampă, Sava face să iasă din trapă un fel de carusel pe care sînt dispuși în roată un cerc de manechini reprezentînd nobilii din vremea lui Ludovic al XVI-lea, cu perucile lor pudrate, cu jabourile lor albe, cu crinolinele și dantelele pe care le știm. În lumina difuză a nopții nimeni nu putea distinge că sînt niște păpuși de mărimea unui om. Vălmășag, și pînă a ne dumiri, văzurăm deodată capetele acestor nobili în vîrful joardelor și sulițelor mulțimii, căreia îi barau acum drumul faimoasele gărzi de grenadieri cu cușmele lor ca niște ciubere.



Paul Gusty văzut de Ion Sava

Venea dinspre scenă un suflu revoluționar atît de contagios încît dacă cineva din galerie și-ar fi făcut cheful să strige : „Săriți" sau „Pe ei", cine știe ce dăndănaie ar mai fi ieșit.

De altminteri, acest „prolog revoluționar", adăugat de Sava piesei placidului Victorien Sardou, a făcut obiectul unei campanii de presă și al unei interpelări în parlament. Sava a fost învinuit că a pus „un prolog de stînga". A trebuit să se dezvinovățească, să se apere. Acuzația era gravă și putea avea urmări neplăcute pentru teatru, în orașul de scaun al zurbagiilor din Garda de fier. Sava a publicat o scrisoare deschisă în care a răspuns în felul lui zeflemist : „Prologul, domnule deputat, n-a fost montat nici la dreapta, nici la stînga, ci în mijlocul scenei, exact pe locul de unde oricine să poată urmări o realizare artistică..."

Această tendință a lui Sava de a căuta mereu să inoveze, să iasă din calapoadele obișnuitului și din canoanele clasice, m-a îndemnat în vara lui '35 să-i propun o idee năstrușnică : să monteze în aer liber pe insula din mijlocul strandului de la Iași *Neguțătorul din Veneția* de Shakespeare. Și pentru că știam că nutrea gîndul să dea rolul lui Hamlet lui Șt. Ciobotărașu (îl știți : masivul „bon papa" din *Omul care aduce ploaie)*, i-am luat-o înainte (ca să-l încerc și să mă verific asupra ideii pe care mi-o făcusem despre fronderul regizor) și i-am sugerat să rupă cu tradiția seculară de a distribui în

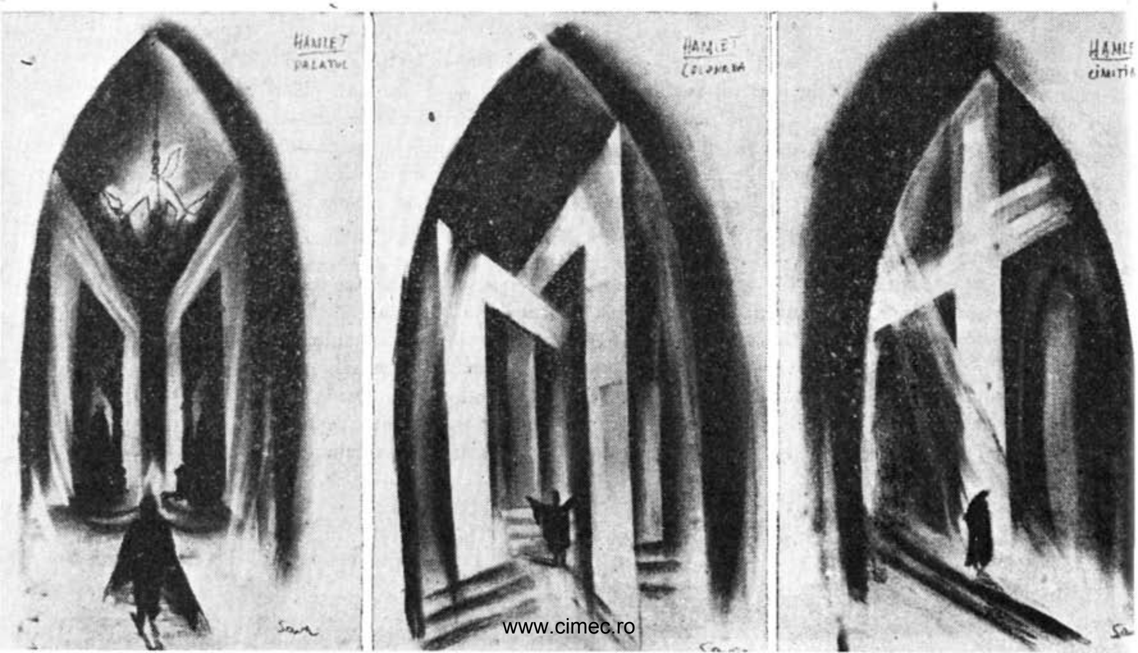
Shylock un tragedian şi să pună în acest rol pe Ramadan. Fantezia i s-a aprins imediat. A renunţat la concediu, l-a mobilizat pe Kiriacoff şi, pe insuliţa devenită atelier de tîmplărie, au început să fie puse pe picioare decoruri înalte de trei metri şi jumătate. Dar la o primă repetiţie nocturnă s-a observat că glasurile actorilor nu puteau fi auzite de pe mal din pricina obstrucţiei pe care le-o făceau continuu broaştele cu orăcăitul lor. Sava, al cărui temperament nu-i îngăduia să cedeze în faţa vreunei dificultăţi, a amînat repetiţia şi l-am văzut a doua zi depunînd din loc în loc pe ghizdul de scînduri de la marginea lagunei nişte cutii de conserve pe care le adusese cu el. Erau icrele fanteziei lui de alchimist. Inventase şi fabricase peste noapte o otravă împotriva broaştelor. Dar nu ne-a dezvăluit taina decît seara cînd nu s-a mai auzit orăcăitul...

Spectacolul totuşi nu s-a putut reprezenta fiindcă n-a fost chip să se găsească, atunci, în toată ţara, nişte reflectoare destul de puternice cu care să se lumineze „scena" de pe deluşorul care domina strandul.

Dar goana lui nestăpînită după mereu altceva şi poate ambiţia de a-şi arăta virtuozitatea de a manevra cu facilitatea în dificil a unui Paganini al regiei, cu ceea ce numea „stilul", s-au vădit deplin la deschiderea stagiunii 1935—1936. Atunci, vrînd să iasă din „tradiţia" de decenii, potrivit căreia anul teatral se inaugura patriotard cu o piesă istorică romînească pentru a se încheia, în aceeaşi seară de gală cu patriotismul şi a nu mai juca piesa respectivă pînă la o nouă deschidere de stagiune, Sava a vrut să monteze cele 13 „canţonete" de Alecsandri în 13 stiluri diferite, care să marcheze totodată diversele etape ale artei teatrale de la Matei Millo la — hai să spunem cuvîntul — Ion Sava.

Păstrez gazeta festivă pe care directorul de atunci al Teatrului Naţional din Iaşi o scosese numai pentru seara premierei. Sînt reproduse acolo toate cele 13 tablouri şi iată „stilurile" în care au fost montate: Herşcu Bocceagiul — reconstrucţia 1850, Haimanaua — pictural-realist, Paraponisitul — realism plastic, Mama Angheluşa — stilizare, Şoldan Viteazul — placat, Kera Nastasia — dadaist, Surugiul — precubist, Clevetici — expresionist ş.a.m.d.

Schiţe de decor pentru „Hamlet"; de la stînga la dreapta: Palatul, Colonada, Cimitirul.



A mai pus în acea stagiune 14 piese, toate divers, rămînînd consecvent nerămînerii fidel nici unei linii, nici unui stil, nici unei şcoli.

Acesta a fost Sava Ion al primilor cinci ani din activitatea sa regizorală. Avea atunci 30—35 de ani. În următorii zece ani, desfăşuraţi pe cîmpul teatral al Capitalei, a fost mai puţin fecund (căci de unde Naţionalul din Iaşi trebuia să dea ca la vreo 28 de premiere pe stagiune, cel din Bucureşti n-avea nevoie să dea nici pe sfert şi, pe deasupra, adăpostea atîţia regizori), dar tot atît de versatil, heraclidian, nou mereu, inventiv, anticonformist. Cine nu-şi aminteşte de *Oraşul nostru* de Thorton Wilder, de *Delta blestemată* după Bromfield, de *Cavalcada spre stele* de Yeats (care i-a atras elogiile publice ale lui Zaharia Stancu, Mircea Ştefănescu ş.a.) şi de acel *Macbeth* de la Sf. Sava, care a făcut să curgă atîta cerneală, eu însumi contribuind la consumarea ei cu multe picături polemice ?

Dar chiar şi debutul pe scena Naţionalului din Bucureşti : *Şase personaje în căutarea unui autor !...* Tocmai Pirandello ! Mult discutatul şi controversatul Pirandello ! „Sava — s-a scris după premieră — cu adevărat creator... *a trecut mai departe*, colaborînd (cu autorul — *n.n.*), inventînd detalii pe care le poţi crede aparţinînd autorului..."

Acest „a trecut mai departe" (o simţi doar din nenaturalul expresiei) era un eufemism. Tare ar fi vrut să se scrie pare-se *a sărit peste...* Căci ce-i drept, lui Sava îi plăcea să încalece Bucefali şi să arate că poate fi Machedonul lor. Şi lui i s-ar fi putut spune că „Macedonia nu-i ajunge". Urmărea, totdeauna cu exaltare, ceva în plus : mai departe, înainte, mai sus. Din păcate, a fost pironit între scîndurile unui cosciug (în care e de mirare cum — chiar mort fiind — a primit să fie închis, el care avea fobia înlănţuirii în tipare), înainte de a se încadra într-un sistem de gîndire şi a se fixa pe o poziţie unde să se realizeze şi să-şi dea întreaga măsură a talentului său.

Întrebarea e : s-ar fi resemnat el după neîncetatele lui peregrinări sub atîtea policrome pavilioane, să se posteze sub faldurile unui singur stindard şi să facă un mic panaş din aripile fanteziei lui, în loc să înfigă cîte o pană în mereu alt coif pe care moda o aducea pe scenă ? sau trăia în el un neîmblînzibil exhibiţionism care făcea dintr-însul un Ion fără ţară pe ogorul regiei ?

Răspunsul îl găsim în frînturi din publicistica lui.

Sava era produsul unei epoci şi al unei generaţii pe care şi-o disputau zeci de curente, între care spiritele şi gusturile oscilau bătute cînd de vîntul snobismului, cînd de furtuna unei dorinţi de a naviga spre alte limanuri, cînd de taifunul exotismului, cînd de vijelia aventurii ş.a.m.d. Minţile erau lăsate în voia vînturilor din toate zările, fără bară de direcţie, fără orientare. Era ca un foc de artilerie şi sub ploaia de ghiulele lansate de pe toate latitudinile de către diverşi dinamitarzi ai şabloanelor, fiecare se agăţa de cîte ceva pe propria lui socoteală. Dar pribegirea lui Sava, prin diferite rade fără să se fi statornicit în nici una, dovedeşte că nici una nu-l satisfăcea. Era şi greu.

De altfel, cum să se fi statornicit el pe terenuri prin ele însele fugitive ?

Cine s-ar pripi să-l judece pe Ion Sava după „pasiunile" lui trecătoare sau după ce avea el „outrancier" în prezentările sale artistice, s-ar lăsa înşelat de aparenţe. Dovadă, cînd îşi dădea drumul of-ului său în arena publică, iată ce spunea :

„— Prefer nordicii şi răsăritenii, lumea celor mai lipsiţi de pămînt, lumea aceasta în care arta vine de la sursă ca benzina din păcură, nu ca alifiile suspecte... Genul acesta de artă... *cu legături directe cu viaţa reală* e cel mai apropiat gen de sufletul nostru" (interviu dat în 1932).

Într-o conferinţă a sa despre Tairov, a atacat naturalismul precum şi toate extravaganţele în regie sub diversele lor nume : teatru liber, teatru antic, teatru nou, spunînd :

„Nu puteau să reziste nişte stîlpi de alabastru care nu erau aşezaţi pe nici o temelie..."

Temelia era pentru el „programul" — ideea. „Teatrul — zice Sava — e o artă în acţiune". Puneţi în loc de „în acţiune" — o artă militantă şi facem pasul care-l apropie de vederile actuale ale teatrului nostru.

Şi poate, dacă ar fi supravieţuit anilor noştri de iniţiere în metoda realismului socialist, Ion Sava, care trimitea formula bio-mecanică a lui Meyerhold la muzeu şi vedetismul pe pustii, numind toate curentele de la 1915 încoace experienţe, ar fi reunit inventivitatea sa, fantezia, ingeniozitatea regizorală, dragostea de nou, înclinaţia sa pentru variat, pasiunea sa artistică, într-un unic evantai pe care l-ar fi desfăşurat în toată amploarea spre a arăta că, sub bolta unui unic sistem cum e realismul socialist, e loc, ca în arcada armonioasă a curcubeului, pentru viziuni regizorale, de la infraroşu la ultraviolet.

Dar ne-a părăsit cu înfoiatele crizanteme, în 1947.

OSSIA TRILLING

„Furtuna" de Shakespeare la Stratford-upon-Avon*

A fost odată ca niciodată un „copil teribil" al teatrului englez, pe nume Peter Brook. La vîrsta de 21 de ani, proaspăt absolvent al universității de la Oxford, reținuse atenția cineastului englez Alexander Korda, datorită unui film regizat de el, după *Călătoria sentimentală* de Laurence Sterne, și interpretat de actori-studenți. Invitat de Barry Jackson, directorul renumitului teatru Birmingham Repertory, să monteze o piesă acolo, și-a prelungit activitatea la acel teatru, regizînd cîteva spectacole. Nimic mai firesc ca Barry Jackson, care era totodată și directorul teatrului Shakespeare Memorial de la Stratford-upon-Avon, să-l invite pe acest „copil-minune" să-și încerce puterile, dirijînd actori experimentați, în locul de naștere al marelui bard. La drept vorbind, acești actori cu experiență au constituit salvarea lui Peter Brook. Ba chiar, după cum afirmă numeroși critici cu experiență, tot ei continuă să-l salveze, căci, dacă la 21 de ani tînărul regizor Brook nu cunoștea nici măcar rudimentele artei actoricești (deoarece nu fusese el însuși actor și nu avea nici studii de specialitate), se pare că și astăzi are relativ puține cunoștințe pe tărîmul acestei arte, bizuindu-se tocmai pe experiența actorilor ca aceștia să-i completeze lacunele. Nu știu dacă lucrul este sau nu adevărat — am stat de vorbă cu actori care au lucrat sub regia lui : unii m-au asigurat că îndrumările sale le-au fost de ajutor, în vreme ce alții au susținut că nu au fost ajutați deloc sau prea puțin — dar, cert este că primele sale realizări s-au distins prin nedibăcie vădită în ce privește îndrumarea actorilor. Astfel, pentru prima montare realizată la Stratford, Peter Brook a ales o actriță cu totul lipsită de experiență, în vîrstă de numai 16 ani, ca să interpreteze pe Julieta, rolul lui Romeo urmînd să fie asumat de un adolescent aproape tot atît de neîncercat în arta scenei. Multe au fost erorile și nechibzuințele care au jalonat prima fază a activității lui Brook ; printre ele se numără și invitarea pictorului suprarealist Salvador Dali, în vederea realizării decorului la *Salomé* de Richard Strauss, pe scena Operei din Londra. Dar astea sînt din domeniul trecutului.

Astăzi, Peter Brook are la activul său unele din cele mai remarcabile producții prezentate pe scenele engleze, de fiece dată — fie spus în treacăt — cu participarea unora dintre cei mai buni actori ai noștri. Care ar fi sorții unui spectacol condus astăzi de Brook și în care întreaga interpretare ar fi susținută de actori tineri, neîncercați, iată o întrebare de domeniul speculației și care nu formează obiectul articolului nostru.

Primul mare succes al lui Peter Brook, recunoscut ca atare în consensul unanim al criticilor și al publicului, datează din 1950 și a fost prilejuit de montarea piesei shakes-

---

* Articol scris pentru revista „Teatrul".

John Gielgud (Prospero)

peareene *Măsură pentru măsură*, cu John Gielgud în rolul lui Angelo. Au fost deosebit de apreciate decorurile și nu era un secret pentru nimeni faptul că tot regizorului îi revenea meritul concepției lor, doar execuția fiind încredințată altor mîini, mai experte. În acea fază a activității sale, Brook a început să-și însușească principiul preconizat de Gordon Craig acum mai bine de șase decenii, și anume că un spectacol cu adevărat reușit cere ca tot ce se petrece pe scenă — decorul, costumele, luminația, efectele sonore etc. — să fie rodul unei unice viziuni îndrumătoare și responsabile.

Anul 1955 a fost marcat de epocala realizare *Titus Andronicus*, în care Brook personal a fost efectiv răspunzător de toate sectoarele, cu excepția realizărilor actoricești. Dintotdeauna mare meșter în ce privește luminația, Brook a născocit de astă dată și o tehnică nouă a efectelor sonore, înregistrînd pe bandă de magnetofon și „decupînd" apoi, după clasica tehnică cinematografică, o serie de sunete din care unele nu erau produse de obișnuitele instrumente muzicale ; pe alocuri, sunetele erau reproduse într-un ritm încetinit sau accelerat și foarte des erau întrerupte la mijloc. Nemairecurgînd la muzica naturalistă a lui Sibelius, nici la cacofonia vreunui compozitor modern, Brook s-a hotărît să obțină prin mijloace originale proprii, toate sunetele fermecătoare (sau respingătoare) de care avea nevoie. Experiența a fost încununată de succes în cazul lui *Titus Andronicus*. De aceea, anul acesta, cînd s-au stins luminile în sala cea mare de la Stratford, vestind începerea *Furtunii*, știam la ce ne puteam aștepta.

Nu am fost dezamăgiți. Odată cu dezlănțuirea furtunii au intrat în acțiune efectele sonore și publicul a fost învăluit într-un vîrtej de sunete stranii, nemaiauzite de vreo ureche omenească, dar fără îndoială, prezente în închipuirea multor marinari în clipele naufragiului ; concomitent, parîmele vasului, suspendate de podul scenei, oscilau în ritmul furtunii, iar actorii, surprinși de scăpărările intermitente ale unor raze de lumină în diverse culori, își creau drum de-a curmezișul scenei, printre parîme, simulînd eforturi anevoioase. Asistam la inteligenta folosire a unor efecte sonore și vizuale, extrem de izbutite. Desfătarea noastră nu a fost întru nimic diminuată de împrejurarea că unii dintre noi mai văzusem ceva asemănător, și tot atît de impresionant, în urmă cu vreo doi ani, cînd Orson Welles prezentase la Londra dramatizarea sa după celebra povestire a lui H. Melville : *Moby Dick*; ne-am mulțumit să consemnăm, mintal, sursele de inspirație ale lui Brook. Printre ele figurează Inigo Jones, celebrul decorator englez din secolul XVII-lea ca și familia de scenografi italieni Bibbiena, care l-au inspirat pe Brook îndeosebi în concepția peșterilor lui Prospero. În sfîrșit, o scenă ne-a sugerat, intenționat sau accidental, viziunea de vis a fundului de ocean, zugrăvită — ce-i drept, numai în cuvinte — de către Gordon Craig, în una din cărțile sale și căreia acum Peter Brook îi dădea pentru întîia dată întrupare concretă. Interesantă a fost și deschiderea spectacolului, deoarece, potrivit unui procedeu devenit curent în producțiile regizorilor englezi, nu a existat cortină. În momentul începerii acțiunii, un stîlp așezat în mijlocul scenei, în fața primelor rînduri de stal, și în vîrful căruia era fixată o lanternă de bord, începea să se rotească, descriind un arc de cerc, mai întîi într-un sens, apoi în sens invers, sugerînd legănarea unui vas ancorat. Mişcarea stîlpului a fost din nou folosită la sfîrşitul scenei, şi de asemenea la sfîrşitul piesei, cînd stîlpul şi o replică a lui, de dimensiuni mai mici însă, şi plasată în fundul scenei, efectuau simultan o mişcare paralelă, creînd, de astădată, iluzia unui vas care spintecă valurile.

John Gielgud l-a interpretat pe Prospero pentru a treia oară în cariera lui de actor ; de astă dată, l-a înţeles ca pe un om matur, nu vîrstnic, mîniat de trădarea fratelui şi a curtenilor din Milano şi stăpînit de o sete de răzbunare ce se stinge treptat cînd e confruntat cu vizitatorii lui plini de căinţă şi cu seducţia, în vorbă şi în port, a fiicei sale Miranda. Nou-venită la Stratford, Doreen Aris a fost o Miranda plină de drăgălăşenie, iar Alec Clunes (un pilon puternic în orice ansamblu) ne-a oferit un Caliban grotesc şi hidos, mai curînd decît unul comico-patetic. Încărcat cu mesaje apte să facă să vibreze un public contemporan — mînia cedînd pasul împăcării —, spectacolul a pasionat mai ales graţie originalităţii sale şi a dovedit, o dată mai mult, că, dacă dispune de mijloace şi de timp nelimitat (condiţii rar întrunite astăzi în teatrul nostru), Peter Brook nu are, în momentul de faţă, rival demn pe scena engleză.

CARLO DI STEFANO

Creaţia dialectală şi perspectivele teatrului italian*

Multă vreme producţia literară dialectală din Italia a fost identificată, cu bună sau cu rea credinţă, cu creaţia populară. Ba, chiar, a fost clasificată ca atare tocmai pentru a o expune boicotului, desconsiderării şi subevaluării. Fascismul a condamnat la o lentă izolare teatrul dialectal, considerîndu-l un subprodus, nedemn de a purta steagul culturii, al splendorii literare italiene.

Conştient de aceste premise nefavorabile, teatrul în dialect — „sucursală a teatrului italian“ (cum îl definea savuros un scriitor napolitan) — şi-a afirmat alte pretenţii şi alte ambiţii. El a ţinut, dacă ar fi fost cu putinţă, să se insereze în definiţia cuvîntului „popular“ formulată de Gramsci : „... O operă e cu atît mai populară, cu cît conţinutul ei etic, cultural, sentimental, aderă mai puternic la viaţa noastră, la cultura, la sentimentele noastre naţionale, înţelese nu ca ceva static, ci ca o entitate în continuă dezvoltare“. Concepută analiza în felul acesta, exigenţele devin evident altele.

Multe opere, foarte multe texte dialectale se mulţumesc să exprime folcloristic sentimente şi fapte, fără să le dea însă o valoare amplă, o respiraţie universalizată. Sînt episoade, sînt motive, povestiri, simple refrene ale unui cîntec plăcut, îmbibate de efecte de culoare şi de străluciri violente, dar nu aduc sentimente şi elemente de viaţă de o mai mare pondere. In schimb, dacă opera nu este concepută sub semnul urgenţei, al goanei după efect, al răsfăţului pseudoliterar, al excesului cromatic sau al edulcorării patetice, ci tinde să prezinte fenomene mai semnificative, denunţîndu-le sau căutînd să le soluţioneze, dacă ea va sintetiza probleme şi aspiraţii, dureri şi bucurii ale mulţimii, va deveni expresia unei epoci, unor moravuri, unei mentalităţi. Atunci ne vom afla în faţa unei lucrări căreia putem şi trebuie să-i aplicăm termenul de „popular“. Nu e vorba aci de specificul limbajului, nici de ambianţă, ci de explozia vie şi puternică a unei universalităţi care sparge hotarele strîmte ale regionalismului, pentru a respira din tot pieptul suflul proaspăt al maturităţii gîndirii şi simţirii.

Dialectul, e adevărat, poate să preteze la echivoc, tocmai prin tendinţa de închistare locală, în care se complac mulţi autori ; totuşi, această constatare nu trebuie să falsifice rezultatul cercetărilor. Dimpotrivă, căutările trebuie să se orienteze spre fermenţii operei, mai mult decît spre forma ei, aceasta din urmă putînd doar să ilustreze meşteşugul sau tehnica autorului, dar nicidecum să constituie punctul de plecare pentru o discuţie sănătoasă şi constructivă.

---

* Articol scris pentru revista „Teatrul“.

De aceea, fără a nega prezența unor elemente artificioase și de ocazionalitate în operele popular-dialectale, ne vom îndrepta atenția mai ales asupra acelora dintre ele care s-au avîntat spre țărmuri necunoscute și îndepărtate, cu voința și în speranța de a le cuceri.

*

Trecînd acum la analiza cîtorva autori, mărturisim că întîmpinăm dificultăți în alegerea lor. Îndoielile noastre se referă mai puțin la capacitatea literară propriu-zisă a scriitorilor, cît la rezistența lor în timp, la viabilitatea operei lor. Ne interesează în primul rînd nu analiza autorului ca atare, cît mai ales a perspectivelor sale de a lăsa o urmă determinantă și profundă în istoria teatrului, ridicîndu-se pînă la valoarea de operă „națională", în înțelesul pe care îl dăm acestui cuvînt. Sub acest raport, vom găsi în teatrul dialectal germeni fecunzi, în măsură să ne stimuleze cercetările. Dînd la o parte umbra pe care o aruncă asupra acestei producții, discontinuitatea efortului de creație și concesiile făcute unor tendințe manieriste și decadente, vom discerne adeseori în lucrările de acest gen un filon nativ sănătos, viguros, care solicită o discuție mai amplă

În operele lui Verga, Di Giacomo, Russo, Bercolazzi, Gallina, dincolo de descrierea precisă a mediului, a ambianței, trăiește o lume palpitantă, fie ea chiar „naturalistă", prezentată totuși într-o manieră destul de sobră, veridică. Faptele sînt, ce-i drept, creionate în fugă, iar căutarea cu orice preț a unei rezolvări oricare ar fi ea — dramatică, patetică, tragică, nostalgică, crudă — îl determină uneori pe respectivul autor să mizeze pe exacerbarea tentelor, tonurilor și caracterizărilor, tocmai pentru a pune în valoare elementele folclorice ale mediului. Totuși, în această schițare a unor explozii de violență, a unor certuri, înșelăciuni, răzbunări, dureri sau resemnări, admirăm o umanitate expansivă și înflăcărată, o umanitate ce tînjește în albia îngustă a unei existențe dominate de sărăcie, de privațiuni și de rău și care, din cînd în cînd, evadează din monotonia cotidianului tocmai prin aceste pasionate efuziuni de dragoste, vanitate, dorință, speranță.

Această lume, încă haotică și nescutită de contorsiuni formaliste sau artificii cromatice, capătă consistență mai ales la Raffaele Viviani. Autorul se degajează de atracția formei, pentru a se îndrepta spre un conținut mai autentic popular. Într-o vreme cînd săracul, oprimatul, înfometatul nu aveau loc și nu se cădea să afle găzduire în literatură (în timpul fascismului), Viviani zugrăvește cu curaj acest lumpenproletariat, acești vagabonzi, pe care ni-i prezintă nu numai conștienți de propria lor mizerie, dar și animați de dorința unității și luptei.

În ce-l privește pe Luigi Pirandello, cazul său comportă reflecție și naște îndoieli. O parte din opera sa — mai ales unele nuvele și romane de certă origine dialectală — vădește influența lui Capuana și Verga. Multe din aceste nuvele au generat piese de teatru. Tocmai aceste lucrări pirandelliene de origine dialectală și care au demonstrat limpede dorința scriitorului de a se elibera de „provincialism", de a sparge limitele înguste ale unui strict regionalism și — în mai mare — ale „insularismului", — tocmai ele, spun, dobîndesc prin conținutul lor bogăția și valoarea unor scrieri cu caracter popular național. Cît privește restul operei sale (și mai ales piesele cărora le datorează în toată lumea marile sale succese de public), deși a dat naștere unui „stil" în literatură și dramaturgie („stil" care trebuie înțeles în sens strict tehnic și scenic), ea plătește tribut acelor forme „rafinate" de desfătare care sînt de efect cert, dar nu satisfac la o mai atentă cercetare a fondului. Dar aici riscăm să ne aventurăm într-o polemică, de altfel, mereu deschisă, și anume polemica dintre artă și cultură. In cazul lui Pirandello, chiar acele opere literare sau teatrale care poartă pecetea unei pseudofilozofări au constituit un important factor de cultură, întrucît ele denunțau falsul romantism și retorica mecanică, doborînd miturile de pe piedestalele pe care dormitau de multă vreme, și demascau literatura veristă sau naturalistă italiană, ce nutrea convingerea că deține brevetul, formula celei mai bune producții literare.

Așadar, calificativul de „european", atribuit lui Pirandello de către Gramsci, nu trebuie interpretat ca un simplu atribut geografic, ci are o semnificație îndrăzneață, identificînd în opera pirandelliană o „ruptură“, o denunţare, o dezicere, chiar dacă ea păstrează în esenţa sa un pesimism, de care Pirandello nu se putea desprinde, date fiind poziţia sa, caracterul de tranziţie al epocii sale şi frămîntările artistice care o caracterizau.

Rămîne însă cert că Pirandello a contribuit mult la căutarea şi desăvîrşirea unei dramaturgii naţionale, chiar prin natura intenţiilor sale, prin fervoarea cu care ne-a înfăţişat lumea provinciei, prin reliefarea frămîntărilor sociale, de clasă, psihologice, pe care nu le putem considera ca fenomene izolate, ci dimpotrivă le recunoaştem apartenenţa la cadrul mai vast şi mai cuprinzător al unei epoci, al unei analize de moravuri.

Astăzi, sau mai precis: după sfîrşitul războiului, i-a venit rîndul unui alt autor dialectal să-şi releve capacitatea de a crea un repertoriu naţional — deşi unele din căutările sale sînt încă stîngace sau pornite de pe poziţii incerte — şi să-şi afirme aptitudinea de a înţelege realitatea italiană, ca şi înzestarea necesară pentru a ne informa asupra ei. Acest autor este Eduardo De Filippo.

Piesele sale : *Neapole, oraşul milionarilor, Crăciun în casa Cupiello, Filumena Marturano, Blestematele fantome* (după opinia mea, cele mai reuşite şi mai viguroase comedii ale sale) reprezintă o experienţă concludentă în ce priveşte posibilitatea creării unui teatru popular care să depăşească limitele dialectale, pentru a opera cu sentimente, dorinţe, temeri, amintiri şi învăţăminte de certă viabilitate naţională, proprii şi tipice poporului italian, în general.

Piesele sale îşi află punctul de plecare în tradiţiile teatrului dialectal. Dar satira lui nu este îndreptată împotriva destinului şi nici nu se rezolvă în acordurile de mandolină ale resemnării.

Cu Eduardo de Filippo această succintă trecere în revistă (succintă, dar oricînd aptă să adăpostească şi alte nume) se încheie, în aşteptarea a ceva sau a cuiva care să se facă interpretul exigenţelor noi şi fecunde ale teatrului naţional. Teatrul burghez rătăceşte de multă vreme în spiralele unui mecanism ruginit şi defectat. Nici măcar problematica introspectivă sau intimistă, deşi la modă, nu oferă indiciile palpabile ale unei personalităţi proprii. Nu în evadare va găsi teatrul italian adevăratul său drum. Despre acest lucru s-a mai vorbit şi se va mai vorbi, dacă problema se va menţine la fel de apăsătoare.

⁂

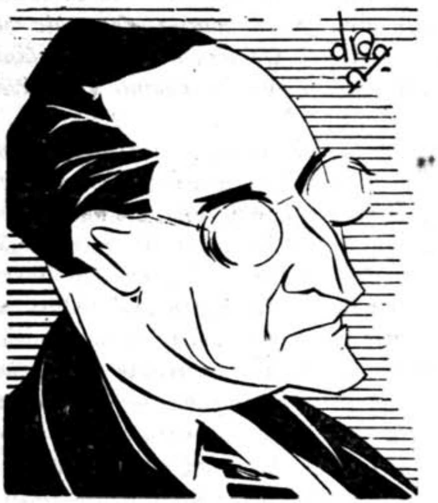
În încheiere, sînt îndemnat să-mi mărturisesc teama de a nu fi înţeles greşit. Intenţia mea este de a readuce la juste proporţii ceea ce este vîndut drept popular, deşi nu-i altceva decît un simplu produs populist. N-am vroi să fie apreciat favorabil un întreg repertoriu luat global, care prezintă toate caracteristicile dramei sau comediei burgheze impregnate de sofisticăriile modei pseudopopulare.

Dar atenţia şi sprijinul nostru se cuvin unor creatori care, rezistînd la ispita facilă a faptului cronicăresc (cu luxul de amănunte caracteristice), au desprins din realitatea crudă semnificaţii psihologice şi sociale generale, acelora care nu s-au lăsat prinşi în capcana convenţionalismului, a melodramei dulcegi şi patetice. Pe ei — colorişti mai mult decît psihologi, impresionişti mai mult decît cercetători riguroşi — nu ezităm să-i considerăm capabili de a obţine un rezultat, dacă n-ar fi decît acela că ne ajută să înţelegem noi căutări şi experienţe, deşi deocamdată nu sîntem convinşi de valoarea categorică a operei lor.

Astfel, să nu repudiem unii autori care, deşi reflectă o lume şi un trai burghez, dezvăluie caducitatea, decadenţa acestei aşezări. In această căutare a „adevărului“, nu fotografic ci „critic“, adică nu acceptat şi reprodus, ci reconstituit în lumina experienţelor esenţiale de viaţă, rezidă secretul dinamismului lor.

Eforturile îndreptate în acest sens, fie ele eterogene sau imprecise, confuze sau incomplete, ne vor reţine bucuros atenţia şi ne vor găsi plini de simpatie pentru cei ce caută a depăşi impasul crizei, căci criza revine mereu ca un ecou, marcînd ritmul căutărilor noastre, al voinţei noastre de înnoire şi implicit al speranţei noastre !...

Mihail Kounelakis: „Între viziunea omului de azi și viziunea antică"



Gîndul că voi avea prilejul să stau de vorbă cu un om de teatru din Grecia a deșteptat în mine o sumă de emoții și o oarecare timiditate. Nu știu dacă voi fi înțeleasă, dar, oricum, cuvîntul, aș zice noțiunea : „Grecia" este atît de strîns legată de izvoarele teatrului și de unele culmi, nedepășite încă, ale creației dramatice, încît mi se părea că orice întrebare aș pune, orice comentariu din cele pe care bănuiam că sînt în stare să le fac, ar fi plate și „ar nimeri alături". Dar chiar de la primele cuvinte ale interlocutorului nostru m-am văzut readusă la o perspectivă mai realistă a lucrurilor :

— Nici nu vă puteți închipui cît sînt de impresionat de cele ce-am avut prilejul să văd la dv. Teatrul romînesc a luat un avînt nebănuit. Și să ne-nțelegem : eu vorbesc în cunoștință de cauză — doar am mai fost, e drept de mult, prin țara dv.

Într-adevăr, d-l Kounelakis — care, în treacăt fie spus, vorbește o romînească destul de curgătoare — e un vechi prieten al literaturii noastre. El este traducătorul capodoperei caragialiene O scrisoare pierdută, *care s-a jucat în versiunea lui la Atena încă prin 1929 și tot lui publicul grec îi datorează cunoștința cu acidul Tudor Mușatescu, al cărui* Titanic Vals, *tradus de M. Kounelakis, a fost prezentat în 1938 la Atena și apoi în toată țara.*

— Da, la dv. teatrul a făcut pași uriași. Nici nu e de mirare — cînd este atît de sprijinit și stimulat. La noi, lucrurile se petrec altfel. Avem teatre puține și greutăți multe. Mai exact : avem un Teatru Național, iar restul sînt toate teatre particulare...

— Toate... adică...? *intervine cineva dintre cei prezenți la întrevederea noastră.*

— ...adică 11, care se află toate la Atena. Restul țării trebuie să se mulțumească cu turneele întreprinse de companiile ateniene. Problema fundamentală ce se cere rezolvată de teatrele noastre este problema... subsistenței. Lipsite de un sprijin eficace din partea statului, nestimulate — vedeți doar că nici nu avem teatre în provincie — sînt nevoite să se descurce cum știu. De aceea, țin să spun că sînt cu atît mai meritorii silințele unora din companii de a promova un repertoriu mai de calitate, de a face concesii cît mai puține gustului pentru facil, destul de răspîndit în categoriile sociale, care din păcate, formează încă la noi majoritatea publicului. Pentru că, oricum, nu oricine își poate permite la noi să plătească de cîteva ori pe lună costul unui bilet de teatru... Ei bine, cu toate acestea, există o emulație onestă printre unii din oamenii noștri de teatru, se joacă și piese bune, valabile. Dar, firește, dramaturgia națională neavînd perspectiva imediată și sigură a comunicării cu publicul, neavînd — ca să folosesc un termen uzitat în alte domenii, dar foarte sugestiv în cazul de față — debușeul adecvat, este încă firavă. Să sperăm în viitor...

— Dacă repertoriul este alcătuit cu precădere prin contribuția dramaturgiei străine, ne puteți indica eventual preferințele publicului în domeniul teatrului de calitate?

— E simplu: O'Neill și Sartre mi se par a fi cei mai căutați. Ah, dar să nu uit: *Jurnalul Annei Frank* a înregistrat la noi o cifră record de 350 de reprezentații succesive. Este extraordinar! Dar — *reia d-sa, după o scurtă tăcere* — în ciuda cîtorva nume răsunătoare și a unor eforturi cinstite, adevărul ăsta e: teatrul nostru, în ansamblu, are un aer de parvenitism, miroase a „nouveau riche". *(Afirmație cel puțin uluitoare, cînd ai în minte tradiția străveche cu care se mîndrește* — n.n). Deocamdată, publicul trebuie atras, captat, și pentru asta se folosesc adesea mijloace de „scos ochii", efecte...

— Dar drama, tragedia antică? — îndrăznesc eu să întreb. Ne este cunoscut succesul fără precedent și aprecierea unanimă cu care sînt primite pretutindeni marile spectacole cu piesele lui Sofocle, Eschil, Euripide, date de Teatrul dv. Național. Oameni de teatru străini ne-au vorbit despre ele; d-l Claude Planson, printre alții, ne-a evocat în cuvinte sugestive stilul sobru și poetic al acestor înscenări.

— E-adevărat — *ne confirmă Mihail Kounelakis.* Spectacolele antice — reprezentațiile au loc în amfiteatrele în aer liber la Atena și la Epidaur — sînt o realizare de netăgăduit. Vedeți, modul de-a juca al anticilor nu e de fapt cunoscut în amănunte, doar în linii mari. Noi am ajuns în această privință la o concepție asupra montării și interpretării, care leagă viziunea omului de azi de viziunea antică. Accentul se pune pe elementul poetic din text, iar rostirea acestuia ține seama de muzicalitatea, mai exact de melodicitatea mai redusă a limbii și pronunției moderne, în comparație cu limba vorbită de antici. Artiștii nu poartă măști, iar corul vorbește în unison, doar pasajele cele mai importante sînt redate printr-un solo. În general, s-a mers pe linia unei sobrietăți, unei simplificări extreme — înțelegînd prin simplificare, concentrare. În definitiv, să nu se uite că în antichitate spectacolul de teatru avea ceva dintr-un ceremonial de cult și dura o zi sau două. Azi, asta e cu neputință. Montarea a fost deci redusă la o subliniere a poeziei și umanismului textului.

Îl mai rugăm pe oaspetele nostru să ne dea unele amănunte despre activitatea sa pedagogică la Școala Dramatică pe care o conduce. Aflăm, astfel, că există cinci școli de acest fel, toate organizate din inițiativă particulară, dar a căror activitate, în mare, este controlată de stat.

— Sînt 30-40 de elevi într-o astfel de școală, *spune d-l Kounelakis.* În școala noastră, de pildă, cursurile au o durată de trei ani și sînt urmate de viitori actori și regizori, care în afară de cursurile de măiestrie, audiază și o serie de cursuri teoretice, printre care: istoria literaturii universale, istoria teatrului în general (o jumătate de an fiind rezervat studiului teatrului antic), istoria literaturii grecești. Deși depunem toate eforturile, sîntem departe de ceea ce ați realizat dv. aci, la Institutul de Artă Dramatică. M-a impresionat puternic ceea ce am văzut aici: studiourile de clasă, scena experimentală, sistemul de organizare a cursurilor și, mai ales, nesfîrșitele posibilități ce stau la-ndemîna viitorilor artiști. Noi facem ce putem. În tinerii noștri studenți ne punem nădejdea. Poate vor reuși — *trebuie* să reușească — ci să încropească ceva mai cu temei. Dorința există.

T. S.

cronica

HORIA DELEANU

Iarăşi despre critica dramatică

Se discută mult despre critica dramatică. Poate, în proporţie, chiar mai mult decît discută critica dramatică spectacolele. Această anomalie decurge dintr-un raport de cauzalitate: se comentează mereu cronica teatrală — şi nu făcînd abuz de elogii —, tocmai fiindcă, independent de faptul că funcţionează mult mai frecvent decît altă dată, ea e departe de a-şi fi secătuit posibilităţile de afirmare şi desăvîrşire.

Fenomenul acesta nu e circumscris la meridianul nostru. Am ascultat nişte dezbateri foarte interesante pe această temă la Congresul internaţional de istoria teatrului de la Veneţia. Prof. Knudsen din R. F. Germană se oprea la un moment dat la cunoscuta problemă a marilor dificultăţi, care stau în calea celor dispuşi să reconstituie, pentru uzul istoriei, reprezentaţii teatrale din vremi apuse. Nefericirea face ca, de obicei, spectacolul să-şi dea obştescu-i sfîrşit odată cu ultima respiraţie sugrumată de coborîrea cortinei. Dincolo de acest adevăr elementar, istoricul de teatru e constrîns să purceadă la o serie de operaţii de reanimare, cu totul deosebite de cele folosite în clinica medicală. El recurge la mărturii ale contemporanilor — mă gîndesc din nou cu multă simpatie la începuturile eroice ale unei istorii a publicului —, la probe materiale (costume, fotografii, schiţe de decor) şi la... consemnările critice ale fenomenului teatral. Şi aici intervine, de data aceasta în perspectiva istoriei, însemnătatea considerabilă a criticii dramatice, menite să devină leacul miraculos care readuce la viaţă, în pofida legilor obişnuite ale naturii, spectacolul de teatru.

E drept că tehnica modernă aduce în sprijinul cercetătorului nişte auxiliare preţioase, materializate în pelicula de film şi banda de magnetofon. Numai că, din păcate, pe de o parte, actorii vorbesc altfel pe scenă şi altfel la microfon, iar pe de alta, timbrul lor suferă o uşoară alterare, chiar atunci cînd e imprimat pe cea mai sensibilă bandă de magnetofon. Pelicula de film înregistrează foarte rar o reprezentaţie întreagă, iar cuprinderea, adeseori arbitrară, a unor momente oferă imagini trunchiate, susceptibile să denatureze viziunea de ansamblu a autorilor spectacolului. Situaţia cu fragmentele unei piese consemnate în film e oarecum asemănătoare cu aceea a fotografiilor; sînt mulţi care preferă ca document de istorie a teatrului desenul, portretul unui actor — considerînd că aici artistul, pictorul a surprins o atitudine interioară caracteristică, o perspectivă de sinteză a unui caracter — imaginii fotografice, interpretate ca o înregistrare statică, exterioară, a unui moment mai mult sau mai puţin convenţional.

Iată dar că unele imperfecţiuni ale perfecţiunilor tehnice din veacul nostru demonstrează în mod suplimentar rolul de seamă pe care îl dobîndeşte, şi în sprijinul istoriei teatrului, critica dramatică.

Aici se presupune o condiţie esenţială, care mi se pare că, de fapt, defineşte cronica dramatică, teatrală, sau cum i se mai spune în raport cu inventivitatea autorului ei: este *vorba despre* analiza obligatorie, aplicată, a datelor spectacolului. *O serie de cronicari se ascund îndărătul unui adevăr devenit poncifal — textul constituie temelia temeliilor spectacolului — și acordă o disproporționată atenție piesei, ignorînd aproape, în cîteva rînduri dincolo de o poetică și transparentă steluță, transfigurarea ei scenică. Cîțiva vorbitori susțineau la Veneția că acest mod cu totul impropriu de a face o cronică aparent dramatică se datorește faptului că mulți comentatori ai teatrului provin din rîndul criticilor literari. Personal, mi se pare că această obîrșie nu trebuie repudiată, deoarece are avantajul că garantează, în cazul oamenilor de valoare, o pricepere în analiza sinuozităților textului dramatic, care rămîne cea mai dificilă formă literară. Cred însă că e absolut obligatoriu ca, păstrînd bunele deprinderi dobîndite în cîmpul analizei literare, acela care, dintr-o cauză sau alta, de ordinul conjuncturii sau al preferinței, semnează cronică teatrală, să devină* în mod efectiv *critic dramatic.*

Lectura unei cărți, la birou sau în poziție orizontală, făcînd sublinieri sau fișe, la libera alegere a criticului, e aproape suficientă pentru elaborarea unui articol competent. Lectura unui spectacol in stal, însoțită eventual de reluarea textului acasă, e cu desăvîrșire insuficientă pentru construirea unei avizate, serioase cronici dramatice. Există un foarte bun obicei al instituțiilor noastre de învățămînt superior, care prevăd pentru studenți obligativitatea practicii în producție. Nu văd, din păcate, în afara conștiinței profesionale, cine ar putea organiza în mod absolut obligatoriu pentru cronicarii dramatici aceeași practică în producție, care constituie aerul existenței lor adevărate. Lectura unui text cu actorii la masă, repetiția în care începe să se contureze mișcarea în scenă, filele inspirate ale caietului de regie, atelierele unde se zămislesc costume și decoruri, manopera magică a machiorului constituie, toate și nu numai ele, alfabetul criticului teatral. (Și nu vă mirați dacă unii... avizați, care n-au studiat acest „A, B, C", încurcă literele luminii în scenă și ale decorului, semnele machiajului și ale expresiei actoricești etc.)

Am impresia că, trecînd prin acest laborator de miracole, judecătorii reprezentațiilor teatrale s-ar apropia și sentimental mai mult de demiurgii spectacolului. Procedînd astfel, mulți dintre ei ar fi contagiați de „suflul dragostei" („Și critica dramatică este insuflețită de același suflu" — spunea, într-un rînd, marele actor englez Michael Redgrave), făcînd să se înroșească mai rar, în contact cu ei, foița de turnesol. Nu pledez deloc, în acest caz, pentru mărinimia neprincipialității sau a incompetenței, dar mă simt întotdeauna jignit, nedreptățit, cînd aud circulînd prejudecata acidității, a gustului acru pe care l-ar avea oricum ar fi gătit cronicarul dramatic.

Cred, pe de altă parte, că legătura mai strînsă, mai imediată, cu întregul proces de realizare a spectacolului, ar spori nu numai competența, ci și emoția criticului în raport cu rezultatul finit al unei munci îndelungate. Or, în cazul nostru, numai registrul lucid nu poate condiționa cea mai completă judecată de valoare; reprezentația teatrală trebuie trecută și prin filtrul sensibilității cronicarului, apreciată fiind și de „ochiul interior" (cum îl numea Brecht), care n-are nevoie de microscop, telescop ș. a. Departe de mine gîndul recomandării unei critici impresioniste; mă refeream numai la necesitatea receptării emoționale a spectacolului (care rămîne, fără drept de apel, o manifestare de domeniul artei), asociată cu o analiză lucidă, științifică, obiectivă a componentelor și a tendinței lui generale.

Nu se cunosc și nici nu par necesare niște procedee fixe de fabricație a cronicilor dramatice. Esențială s-ar părea însă că este descifrarea inițială a sensurilor majore ale textului și spectacolului. (Dacă e posibilă o apropiere cu arta plastică, avea probabil dreptate Corot cînd spunea: „Nu sînt niciodată grăbit să ajung la detaliu; masele și caracterul unui tablou mă interesează înainte de toate".) Dincolo de identificarea liniilor mari, se cer punctate, semnalate și amănuntele semnificative — *dar numai acestea —, care aruncă o* *lumină edificatoare asupra ansamblului reprezentației teatrale, contribuind în mod esențial la definirea ei.*

Există o nobilă dar naivă pasiune critică, care conduce la aparenta rezolvare a tuturor, a absolut tuturor problemelor explicite sau numai posibile, ridicate de o piesă și de un spectacol. E însă incomparabil mai valoroasă și utilă cronica care limpezește în mod efectiv, și nu numai în imaginația entuziastă a criticului, una sau două probleme esențiale (dar într-adevăr probleme și numaidecît esențiale) ale reprezentației respective.

În strînsă legătură cu aceasta, intervine în discuție și dimensiunea cronicii dramatice. Tendința de a spune de fiecare dată tot antrenează și dorința de a folosi spații mari, ospitaliere, dar totuși niciodată suficiente. M-am gîndit, de multe ori, cum s-ar putea aplica un procedeu al lui Meyerhold — el cronometra un spectacol, cînd îl considera izbutit, și nu dădea după aceea voie actorilor, la reprezentațiile ulterioare, să „întindă" peste acest timp considerat quasi ideal — și pe tărîmul nostru. Cu atît mai mult cu cît cititorii nu solicită nici ei kilometri întortochiați de cronică dramatică, preferînd drumurile scurte și clare. Iată ce ne scria mai dăunăzi, pe acest plan, un muncitor tipograf: „...îmi place cînd găsesc amănunte și caracteristici în legătură cu jocul actorilor și cu decorul. Dar mai ales îmi plac concizia cronicilor și aprecierile precise".

„Aprecierile precise", care presupun claritate, principialitate, serioasă pregătire profesională (orice s-ar spune, critica dramatică e, dincolo de amatorism, și o profesiune*), — constitue o condiție primordială, de existență, a cronicii teatrale. Ele nu implică suficiența vinovată și sentințele grave, pompoase, ci o modestie competentă, plină de răspundere și capabilă să convingă, o infailibilă atitudine etică.*

Și cîte și mai cîte încă... N-am vrut însă să preconizăm alcătuirea urgentă, pe baza cîtorva observații sumare, a unui cod al manierelor... critico-dramatice. Făceam însă reflecția că dacă unii cronicari cel puțin miopi nu se lasă suficient obligați de contemporaneitate — și ce splendidă e această „servitute" —, ar trebui să-și perfecționeze activitatea măcar de dragul posterității, care prin cercetătorii de istorie a teatrului îi va chema la răspundere post mortem.

P.S. *În asentiment practic cu unele afirmații teoretice — care uneori se lasă enunțate mai lesne — de mai sus, am introdus în revista noastră, începînd din acest număr, o serie de cronici specializate și permanente: teatru la microfon, teatru la televiziune, teatru de păpuși, cronica cronicii, continuînd mai de mult inițiata dare de seamă periodică asupra scenografiei și micul dicționar teatral.*

Însemnări la trei spectacole cu temă eroică

Teatrul Municipal: *Uraganul* **de Bill Beloțerkovski; Teatrul „C. I. Nottara":** *Hotel Astoria* **de A. Stein; Teatrul Tineretului:** *Ne vom aduce aminte* **de N. Galici**

Ceea ce ni se pare a fi caracteristic dramelor de tipul *Uraganului* este, pe de o parte, spargerea cadrelor conflictului clasic — cu unitatea lui de acțiune, care angaja destinul unor individualități izolate — și înlocuirea lor cu un conflict mult mai vast, neunitar în aparență, care angajează destinul unor mari colectivități umane. De pe planul tragediilor și dramelor personale la tragedia și drama istoriei însăși, cu tot ceea ce aceasta implică ca lărgire panoramică a unghiului de cuprindere scenic.

Pe de altă parte însă, extinderea datelor conflictului și vastitatea construcției nu presupun nicidecum alunecarea spre monumentalitatea abstractă, retorică sau spre o simbolică cețoasă, anemică. Dimpotrivă, materialul construcției este prin excelență concret, smuls vieții încă în stare de incandescență, posedind tot timpul forța vie a documentului. Fiorul care atinge — în *Uraganul* ca și in *Liubov Iarovaia* sau *Trenul blindat* — treptele maxime ale emoției

Septimiu Sever (Președintele) și Ion Lucian (Marinarul) în „Uraganul"

dramatice, nu vine din transfigurarea pe care autorul ar da-o materialului, ci e intrinsec materialului. Nu dramaturgul și „creaturile" sale sînt patetice, Istoria este patetică.

(Insistăm asupra acestei distincții întrucît înțelegerea ei are o importanță hotărîtoare în justețea transpunerii scenice, în găsirea stilului just de interpretare.)

Dacă în *Uraganul* toate pulsațiile vieții „personale" ale personajelor sînt convertite în conflictul social, în „Istorie", în *Hotel Astoria,* Alecsandr Stein reconstituie evenimentul istoric din amprenta pe care acesta o dă vieții personale, intime chiar, a eroilor săi. Nu vedem frontul, nu asistăm la luptă, nu părăsim nici o clipă locul celei mai stricte desfășurări intimiste — o cameră de hotel — și cu toată această restringere a „cîmpului panoramic", prin „tranșele de viață" prezentate, participăm la uriașa epopee a apărării Leningradului din 1941. Ceea ce înrudește eroii din *Hotel Astoria,* ca și pe cei din drama lui Galici *Ne vom aduce aminte,* cu pionierii *Uraganului* este, între altele, voința lor încordată de a nu fi prizonierii împrejurărilor — de regulă, vitrege — ci cei care le determină cursul. *Acordul,* pe care-l stabilesc activ, în deplină luciditate — pe deasupra contradicțiilor și dificultăților uneori uriașe, a nenumăratelor suferințe și dureri de tot felul — între *sensul existenței lor individuale și mersul general al istoriei* le conferă un echilibru, o unitate de caracter, le dă preț vieții. Acest mod eroic de a înțelege și a trăi viața este în fond dominanta comună a eroilor dramaturgiei de care ne ocupăm.

Încercăm să definim structura *Uraganului* prin vastitate și monumentalitate de frescă în ansamblul construcției, dar păstrînd în același timp caracterul concret, documentar aproape, în substanța dramatică. Aceasta reclama găsirea unor imagini scenice în care formele ample, deschise, monumentale să se armonizeze, să se îmbine perfect cu un stil cît mai nud de reprezentare a evenimentelor, cît mai autentic. Altminteri, acestea — saturate din belșug prin ele înșile cu patos — la cel mai mic artificiu, la cea mai timidă tentativă de efect patetico-retoric, la cea mai palidă îngroșare, ar țipa falsul. Oamenii și faptele grăiesc de la sine.

Și aceasta este deopotrivă valabil și pentru *Hotel Astoria* și pentru *Ne vom aduce aminte.* De aceea, găsirea formei spectacologice în care să toarne magma istoriei — implicînd atît o autenticitate severă cît și suflul larg și temperatura ridicată proprie evenimentelor — a frămîntat gîndirea regizorilor Ion Olteanu și Sorana Coroamă și le-a orientat căutările. Ceea ce demonstrează viziunea generală și factura spectacolelor prezentate pe scenele „Municipalului" și Teatrului „C. Nottara" (C. Sincu preferind pentru spectacolul Teatrului Tineretului o cale mai „cuminte").

În procesul de realizare însă nu întotdeauna intențiile au fost duse pînă la capăt, fie din pricina dificultăților întîmpinate în modelarea materialului scenic, fie că uneori ideile și-au pierdut din puritate în soluția aleasă pentru a le întruchipa.

Un exemplu în acest ultim sens îl constituie imaginea-prolog, sau mai cu seamă imaginea finală din *Uraganul* — unde regia nu a putut evita alunecarea spre o simbolică exterioară și întrucîtva facilă, diluînd substanța densă la care trebuia menținut spectacolul. După cum, deși impecabile ca realizare (ceea ce nu este cazul la „Municipal"), secvențele prelungite ale prologului imaginat peste indicațiile autorului de Sorana Coroamă la *Hotel Astoria* mărturisesc (poate și prin caracterul oarecum naiv de „tablou vivant" cu ecouri de expresionism trezit) același păcat al diluării inutile a materialului dramatic[1].

Dacă în aceste cazuri lucrarea regizorală s-a resimțit printr-un exces de avînt, prin umflarea formei, care a descărnat plăsmuirea scenică împingînd-o spre abstracție, în alte locuri ea nu a ajuns la suflul și temperatura necesară și atunci imaginile au apărut întrucîtva seci, terne, păcătuind prin banal și monotonie. Pe această linie trebuie să spunem că nu totdeauna ne-a satisfăcut prezența maselor în spectacolul *Uraganul*. Le-am fi dorit mai active, cu mai multă personalitate, mai vii în raporturile cu eroii — într-un cuvînt mai „făuritoare ale istoriei". Și uneori — și chiar în scene-cheie, ca de pildă ședința sovietului sau din cazarmă — am văzut numai o „figurație", anexă inertă a decorului neînsuflețit, fără patos și suflu, cu manifestări exterioare, inexpresivă, atît ca mișcare și efect de ansamblu, cît și ca aglomerare de tipuri și individualități[2].

Desigur că o participare vie, cu fior de veridic, a masei ar fi dat mai multă suculență unor tablouri, dacă n-ar fi să amintim decît de forfota de la ușa comitetului de partid care ar fi creat mai multă atmosferă și ar fi sugerat viața dinafară cu care sînt legați prin toate firele cei ce lucrează înăuntru. Ușa interiorului respectiv — din spectacolul bucureștean — pe care nu o pîndește nici o primejdie de îmbulzire, închizîndu-se și deschizîndu-se alene, fără nici o tresărire, ne-a trezit nostalgia altor realizări văzute la Teatrul Mossoviet.

Dificultăți de amplasament și mișcare — datorite unor soluții ale decorului — au îngreunat și ele munca regiei cu masele. Ideea frămîntării și rezolvării *în comun* a problemelor de viață și de moarte care-i angajează pe toți, din tabloul ședinței sovietului, nu-și găsește echivalentul imagistic, pentru că necesități de amplasament rup personajele principale de mase și le urcă într-un empireu inaccesibil. Poate din aceleași pricini de amplasare a suferit și mișcarea de flux și reflux a soldaților sub acțiunea redactorului, în scena cazărmii[3].

Nu vrem să contestăm prin aceasta valabilitatea decorurilor lui Tony Gheorghiu. Dimpotrivă, sîntem cu totul de acord în ceea ce privește factura la care el s-a oprit. Ni se pare însă că soluțiile particulare de rezolvare a unor tablouri sînt discutabile. Formula scenografică mărturisește intenția unei ștergeri discrete a decorului, încît acesta „să nu se vadă". Încă o dată, convenim! Dar aceasta pretinde un surplus de inspirație și ingeniozitate în măsură să satisfacă și latura funcțională și transparența ideii. Însă cînd vezi mișcări dificultuoase, forțate de modul în care sînt organizate planurile în decor, ori cînd te deranjează unele amplasări ciudate, sau alteori stereotipe, determinate tot de aceeași organizare spațială — atunci începi să vezi decorul!

Nota de document, de autentic, impune și jocului actoricesc o desfășurare sub cenzura unui vigilent simț al adevărului, care să nu permită tonuri sau gesturi declanșate din recuzita convențiilor retorice ci din cea mai strictă și mai spontană temperatură a susținerii interioare. Ceea ce nu înseamnă a cădea în păcatul convenției întoarse, a jocului intimist, care deformează adevărul situațiilor, uniformizîndu-le la modul „interiorizat", cînd ele cer o varietate a expresiei de la șoaptă și geamăt pînă la țipăt și răcnet. Ion Olteanu a înțeles acest lucru și, evitînd prejudecățile, a imprimat interpreților săi un registru adecvat, pe măsura firii și faptelor lor, a vremurilor aspre pe care le trăiesc. Nu întotdeauna însă, această tensiune necesară a avut acoperirea lăuntrică încît să ne dea sentimentul de *sim*

---

[1] Am fi preferat ca regia să păstreze doar prima imagine (proiectarea hotelului).

[2] Evident că acestea — știm din experiență proprie — nu se pot imputa exclusiv regiei, dar tocmai de aceea lucrurile trebuie discutate.

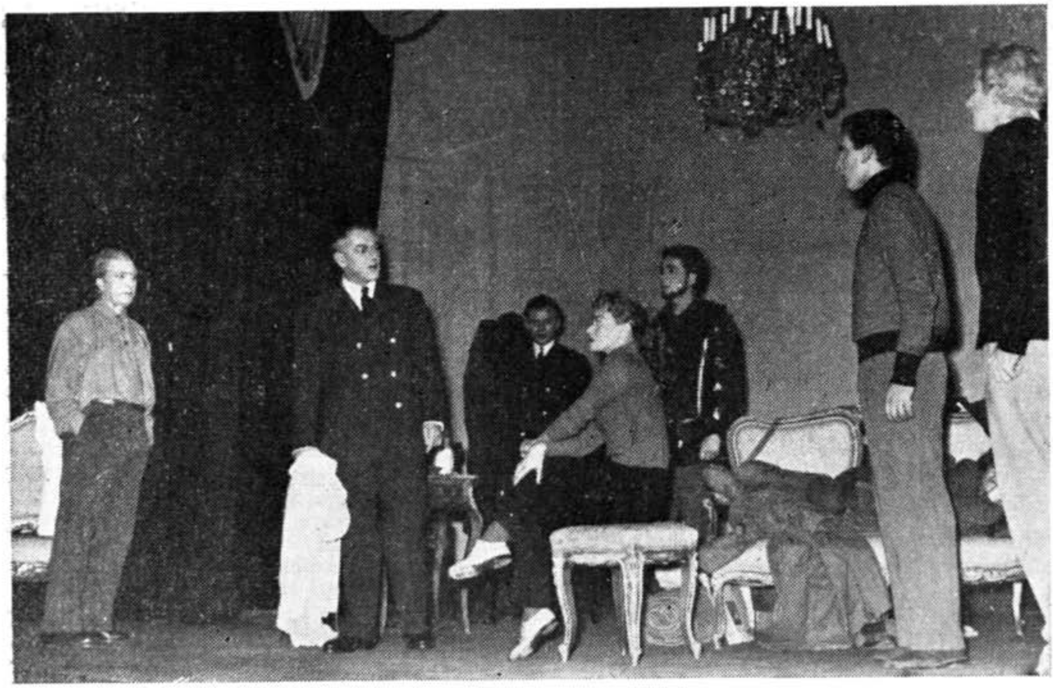
[3] Aici însă (cu excepția eforturilor lui Puiu Hulubei, V. Boghiță și Chiriță Misail) ne-a izbit lipsa de prezență autentică a masei soldaților, care trebuia să constituie unul din cei doi piloni ai momentului, esențial în economia spectacolului. Am fi dorit să vedem gradarea duelului dintre redactorul-femeie și soldați, cum sub cuvintele acesteia, masa, la început dominată de provocatori, se desprinde treptat de ei, cum raportul de forțe se schimbă treptat în favoarea redactorului, cum provocatorii pierd teren pînă la completa lor izolare etc. Participarea mecanică a ansamblului, participare „în genere" nesalvată prin acțiunile individuale semnalate, diminuează și aportul actriței Ileana Predescu, privînd-o de un contact viu și de o luptă veridică între personajul ei și masă.

plitate a lucrurilor mari, pe care l-am fi dorit. Și aceste suspiciuni de retorism (în unele tonuri la primul, în tonuri și mai ales în gesticulație la al doilea) umbresc pe alocuri realizările lui Septimiu Sever (Președintele) și N. Luchian Botez (Raievici) — care rămîn totuși solide în ansamblu și dau greutatea specifică spectacolului. Ion Lucian, în dificilul rol al Marinarului, și-a dăruit umorul, candoarea și disponibilitatea sufletească, reușind să strălucească în spectacol. I-au lipsit momentele de incandescență, care să-i aducă pe primul plan, clocotind în spatele umorului și disponibilității, lava fierbinte a unui suflet închinat revoluției. Atunci realizarea sa ar fi fost perfectă. Bine ancorată interior în concretul personajului, Ileana Predescu (redactorul) n-a fost — în marea ei scenă cu soldații -- prompt servită de resursele exterioare (voce, respirație). Larga galerie de tipuri și personaje episodice — de o deosebită importanță nu numai pentru constituirea atmosferei, ci și pentru că alcătuiește însăși țesătura vastului panou al spectacolului — a fost generos servită de talentatul colectiv al „Municipalului". Subliniem, pe linia preocupării pentru crearea notei de autentic, creionările interesante ale lui G. Aurelian, Marietta Rareș, C. Moruzan, Mircea Balaban, Puiu Hulubei, B. Dabija, O. Cotescu ș.a. Foarte bine compus, în detalii și stil, Lectorul realizat de Gh. Ghițulescu. Cu multă culoare, dar uneori încărcat printr-un exces de pitoresc, Ibrahimovul lui Nae Ștefănescu. G. Carabin și-a compus o privire sfredelitoare și niște tăceri pline, inteligente, care i-ar fi izbutit personajul cekistului, dacă nu îl trăda manierismul pronunției. Cu regret trebuie să spunem că excelenta actriță Nelly Sterian și-a ratat interesanta apariție, „jucîndu-și" flagrant personajul și lipsindu-l astfel de sinceritate. Nu am semnalat aceasta pentru că ar fi singura în spectacol care „joacă", contrazicînd linia generală impusă de stilul piesei, dar pentru o inteligență artistică de ținuta ei acest lucru era interzis.

*

În *Hotel Astoria* este esențial ca evenimentele de afară, zguduitoare, să fie continuu prezente în scene. Atmosfera spectacolului trebuie să fie mult mai bogată decît aceea închisă între cei trei pereți. Sorana Coroamă a intuit problema și spectacolul său este o continuă căutare a acestui

Scenă din „Hotel Astoria"



Scenă din „Ne vom aduce aminte"

lucru. Căutare pe un drum personal, marcînd o continuitate de preocupări cu spectacolele sale anterioare. Pentru potențarea atmosferei, regizorarea utilizează sugestiile unui decor de atmosferă (compus cu inteligență, echilibrat, cu organicitate) căruia îi „prinde" cinematografic unghiuri diferite în „cadrul" scenei, după cum tot cinematografic speculează la maximum jocul luminii și „sonorul". Este o încercare de „cine-teatru" — cum a numit-o Mihnea Gheorghiu — care trebuie subliniată cum se cuvine. Acuratețea cu care sînt realizate aceste procedee, aportul artistic al decoratorilor (Oni Oroveanu și Cristian Ionescu), al maestrului de lumini (Titi Constantinescu care în acest spectacol s-a întrecut pe sine), al sonorizatorilor, constituie un spor prețios în arta spectacologică de la noi. De asemenea, claritatea și echilibrul imaginilor, claritatea și echilibrul mișcărilor evidențiază încă o dată la Sorana Coroamă stăpînirea mijloacelor de realizare a valorilor plastice, vizuale, ale spectacolului (uneori acestea merg chiar pînă la un rafinament gratuit — ca de pildă aprinderile, stingerile, micșorările, filtrările, schimbarea unghiurilor luminii — care devin la un moment dat un joc în sine — fără a mai fi chemate să „lumineze" anume sensuri ale piesei).

Însă, ajunși la capătul acestei desfășurări de „corespondențe" „audio-vizuale" ne-am dat deodată seama că ne-a lipsit ceva — și anume o mai consistentă prezență a valorilor și sensurilor textului în elementul om de pe scenă, în actori. Departe de noi gîndul că folosirea unor asemenea procedee diminuează actorul și că drama lui Stein — deși poate nu a fost intenționată astfel — nu s-ar preta la o asemenea interpretare. Altceva ni s-a părut carent, și anume că regia și-a consumat resursele (sau mai degrabă energiile) în munca asupra „corespondențelor" semnalate de Mihnea Gheorghiu și a lăsat oarecum pe planul al doilea munca cu actorii, atît în privința liniilor interioare cît și a șlefuirii exterioare a rolurilor. De aici o neomogenitate deloc discretă în interpretare, o neconcordanță între stilul cinematografic al regiei și jocul unor actori [4] și poate — ceea ce e mai grav — o insuficientă „prezență" a atmosferei, a *evenimentului* — la interpreți.

---

[4] Aceasta cu atît mai mult cu cît configurația sălii Teatrului „C. Nottara" — stabilind un contact apropiat între scenă și spectator — impune o unitate de stil în jocul actorilor și orice discordanță, crispare sau stridență devine stînjenitoare.

Se cerea anume un bun dozaj — o bună amplasare a fiecărei drame personale în cadrul vast al dramei eroice, care, pe măsură ce spectacolul înainta, trebuia să domine scena.

Am fi dorit de aceea o creștere a tensiunii (începînd cu actul II) realizată pe datele unei mai intense participări a personajelor la tema eroică a orașului asediat. Cu cît actorii ar fi adus cu ei mai mult din aerul de afară în camera de hotel, cu atît am fi fost mai aproape de sensul piesei, indiferent de stilul de tratare spectacologică a acestuia. În fond, dramele și conflictele personale, destinele individuale ale lui Konovalov, Troian, Batenin, Ecaterina Mihailovna își găsesc sens și rezolvare numai în raport cu conflictul general al războiului. In raport cu acest punct general de reper se definesc caracterele (intr-un sens Troian, Konovalov, in altul, Batenin), oamenii își arată adevărata lor față sau adevăratul lor suflet. Suspectul Konovalov devine erou, iar retorico-pateticul Batenin, dezertor laș.

Raportat la stilul spectacolului realizat de Sorana Coroamă, Titus Lapteș (în cel mai bun rol al său din ultimele două stagiuni) a jucat cu sobrietate și discreție — dar in același timp plin, masiv, „prezent" — drama colonelului Konovalov. Ion Gheorghiu a compus, pe datele textului, interesanta figură a spontanului și însuflețitului Troian. Maria Comșa-Potra a adus o mască răvășită de durere pentru a ilustra drama Ecaterinei Mihailovna. O așteptăm și în alte roluri, unde vibrația sa amplă se va putea mișca mai liber. Excelenți, Jana Gorea și Dumitru Furdui, ultimul remarcindu-se prin prospețimea și puritatea notelor adolescentine de cea mai bună calitate. În economia generală a spectacolului — așa cum a fost el formulat la Teatrul „C. Nottara", Natalia Arsene-Macri (mai mult) și Dinu Ianculescu (mai puțin) au folosit mijloace din arsenalul greu al unui teatru „tare", crispat, care trădau unitatea de stil.

Numai farmecul personal, pe care-l aduc Aurel Cioranu (Narîșkin) și Arcadie Donos (Jemciugov) — cu toate momentele de calitate în umor (la primul) sau vizări satirice (la al doilea) —, nu poate fi deajuns pentru întregirea rosturilor personajelor lor. Dacă le-am fi simțit, de pildă, mai solid ancorate în sinceritate, și mărginirea lui Jemciugov (în explicații) și naivitatea cercetătoare a lui Narîșkin (în întrebări) — aportul lor ar fi fost sporit. Umorul se poate obține și pe alte căi decît prin șarjă (prezentă, din păcate, copios la Arcadie Donos) — și atunci timbrul său pur ar fi sunat mai adecvat în acordurile grave ale piesei.

*

Ne vom aduce aminte de Galici — prezentat în premieră mondială absolută, în regia lui C. Sincu, la Teatrul Tineretului — face parte din aceeași familie a dramelor eroice, aducînd ca notă proprie un procedeu, dacă nu nou, folosit însă într-un chip personal. Într-un convoi de prizonieri — în drum probabil spre execuție — trei tineri visează la ce va fi după război. „Și iată că visul lor se realizează în piesa propriu-zisă în care o echipă de tineri construiește un oraș."

Lucrarea folosește o continuă alternare de planuri, între prologul și interludiile evocînd dezastrul războiului și tablourile unei piese de construcție. Primul plan folosește mai mult sugestia și fiorul poetic (episoadele de război sînt în versuri), celălalt aduce din plin cotidianul — cu amănuntele și dificultățile vieții, cu tenacitatea dar și elanul și zburdălnicia proprie vîrstei constructorilor. Legătura dintre cele două planuri se realizează în spectacol prin aceea că cei trei tineri din episoadele versificate devin cele trei personaje principale ale acțiunii imaginate de primii. Din text nu apare explicit vreo rezonanță a experienței tragice a personajelor din prolog, în vreo secvență a existențelor pașnice ale constructorilor. Autorul nu a speculat prea mult pe această interferență de planuri — iar regia nici atît. Și de aceea, poate, în spectacol, alternările de zone au o desfășurare mecanică, la „rece".

Făcînd însă abstracție de eventualitatea unor efecte mai tulburătoare de conștiință, obținute din interacțiunea reciprocă a celor două planuri, C. Sincu ne-a dat ceea ce se cheamă „un spectacol curat", neizbutind însă să evite banalul: tablourile s-au desfășurat monocord, lipsite de neprevăzut.

Între aceste limite însă lucrurile au fost corecte, făcute cu conștiinciozitate: personajele au fost just caracterizate, relațiile dintre ele just delimitate, sensurile majore ale textului just reliefate. Însă toate acestea parcă le mai văzusem cîndva şi tot ce se petrecea pe scenă ne dădea sentimentul a ceva dinainte cunoscut.

Interpretarea — mai nesigură în crearea atmosferei din prolog şi interludii — şi-a revenit în rest. Florin Vasiliu iese şi de data aceasta în planul întîi — prin jocul său dotat cu o fantezie bogată în notaţii fine cu care desenează în filigran profilul psihologic al lui Ilia Levitin, subliniindu-i inteligenţa nervoasă şi delicateţea sufletească. Alături însă de îmbogăţirea artei sale cu noi detalii subtile şi cu tranziţii spre un joc concentrat, cu deplina stăpînire a mijloacelor, întîlnim la Florin Vasiliu, coexistînd resturi din clişeele sale comice cunoscute (ca, de exemplu, masca stereotipă ce şi-o face prin strîngerea muşchilor feţei şi ridicarea sprîncenelor a nedumerire) sau rezolvări exterioare într-o rutină prematură (ca, de exemplu, exploziile nervoase unde zguduirea şi azvîrlirea capului nu suplinesc lipsa de tensiune veritabilă interioară). Sînt amănunte de care un actor tînăr atît de înzestrat trebuie să ţină seama. Pe Cicerone Ionescu — pe care totdeauna l-am aşteptat cu plăcere — l-am văzut de data aceasta alunecat într-un soi de retorică şi grandilocvenţă, care nu-i stă bine. Cu sensibilitate şi măsură, Anişoara Dornescu; i-a lipsit doar ceva mai mult fior — care trebuia să-i ducă mai sus rolul. Antrenantă, reuşită în general pe linia-i de simplitate şi comunicativitate, Liliana Ţicău. (De ce trebuie însă să scoată acele exclamaţii grase — care o împing la fals? După cum, de ce este lăsat G. Angheluţă să se falsifice la modul apăsat grosolan?) Decorurile lui M. Rubingher, discrete, au fost în nota spectacolului (inclusiv norii de rigoare).

Ni s-ar putea argumenta că spectacolul îşi serveşte menirea sa educativă, dar noi ne amintim de C. Sincu ca regizor al spectacolului *Student în anul III* de la Sibiu — unde scena (pe un text oarecum similar) gîlgîia de viaţă şi tinereţe. Îl preferam „cuminţeniei" de acum.

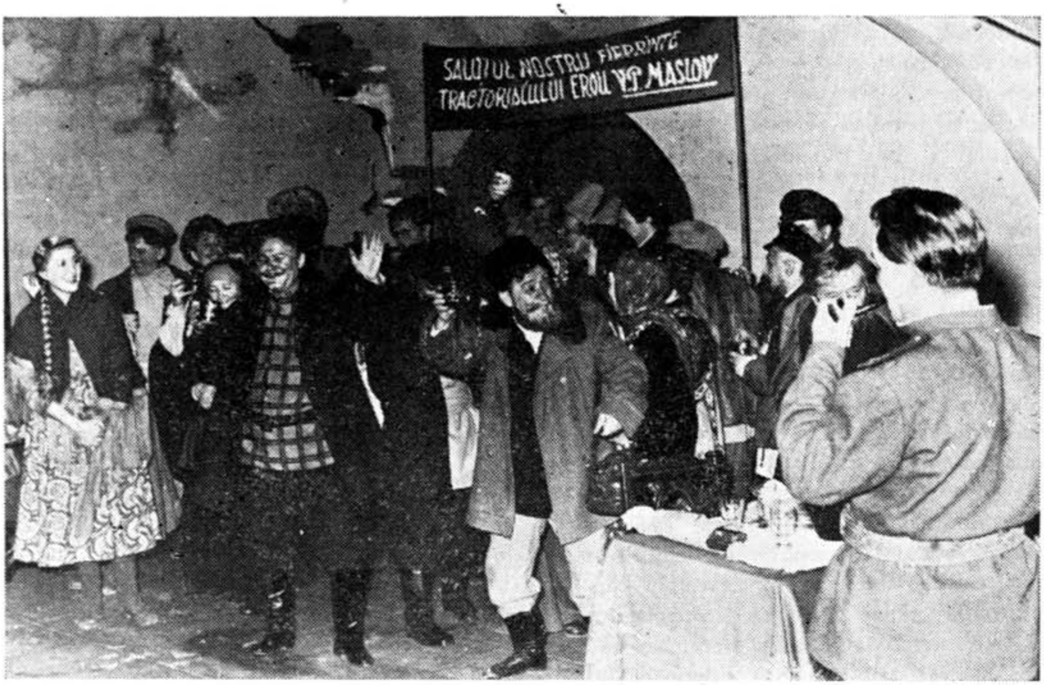
Crin TEODORESCU

P.S. În însemnările de mai sus am insistat pentru autenticitate împotriva modului „teatral" de joc. Ţin să precizez că am luat acest ultim termen în sens peiorativ (a „juca teatru"), dîndu-i conţinutul de efort *ratat* spre expresivitate, de formă (expresivă, emoţională, retorică sau „interiorizată") neacoperită interior de conţinutul uman adecvat. Luarea de poziţie faţă de jocul gros, retoric sau patetic, cată să aibă acelaşi tîlc şi să nu fie socotit ca o pledoarie pentru *intimism*, în fond un manierism „à rebours".

Simbolul fericirii

Teatrul Naţional „I. L. Caragiale"; Teatrul la microfon: ***Caleaşca de aur*** **de L. Leonov**

Dintre noile piese sovietice prezentate la noi în ultimul timp, *Caleaşca de aur* — am impresia — este cea mai poetică şi — aş spune — mai sentimentală. Dacă arăt că este vorba şi aici despre fericire, nu precizez nimic, pentru că de la Eschil încoace toţi dramaturgii (şi nedramaturgii) nu au scris decît despre acest lucru. Şi totuşi aici se discută tot despre fericire. *Caleaşca de aur* este simbolul ei, un simbol simplu şi accesibil, desprins dintr-un basm, desprins nu tocmai nefiresc, de vreme ce piesa însăşi pare să cuprindă în sine un basm, un basm care ca toate basmele începe cu „de mult de tot..." Deci de mult de tot, într-un orăşel de undeva din Rusia, „un sărman învăţător, un biet visător oropsit" s-a îndrăgostit de o fată minunată... Există într-adevăr în schema acestei piese cu titlu de poveste, ceva din miracolul, din înţelepciunea şi poate şi din frumuseţea supraterestră a basmului. Dar, spre deosebire de basm unde hotarul între culori, între zi şi noapte, între bine şi rău este trasat cu o linie groasă, piesa lui Leonov este compusă din nuanţe fine, din semitonuri gingaşe şi mai ales din secrete conflicte interioare: Marika, fata fetei minunate, se trezeşte în faţa a doi tineri



Scenă din actul I

îndrăgostiți : unul merge la băi, proiectează să exploreze Pamirul și are valize de piele, altul are o armonică veche, proiecta să exploreze cerul — era astronom — dar a fost în război și a orbit. Și fata se întreabă : încotro este fericirea ? Maria Sergheevna, care și-a trimis odată iubitul după caleașca de aur, tremură acum pentru fata ei și se întreabă : încotro-i fericirea ? Timoșa a fost astronom, dar și-a pierdut vederea. Colhoznicii îl îndeamnă să vină la ei în sat, cîntăreț, fata iubită pare că șovăie acum lîngă el, nădejdile adolescenței s-au risipit și bîjbîind cu mîinile înainte Timoșa se întreabă : încotro-i fericirea ? Maslov, un tractorist vestit, este cerut de două colhozuri : într-unul e belșugul, în altul frumusețea, și băiatul se întreabă : încotro ? O fată, o mamă, un orb, un tractorist, o lume întreagă, zguduită de război și mutilată de schije, se întreabă : încotro ? Este un strigăt pe care Leonov îl lansează patetic. Răspunsul nu e senzațional și nici măcar inedit. Este simplu și tulburător de uman. „Omul are nevoie să vină acasă... și copila lui să-l aștepte zîmbind la fereastră, iar nevasta să taie pîinea neagră a fericirii. Pe urmă să șadă împreună toți trei mînă-n mînă și lumina din ei să se răsfrîngă pe o masă simplă de brad... și pe bolta cerului. Asta-i tot !" Între strălucire și iubire, Marika alege iubirea, între belșug și frumusețe tractoristul alege frumusețea. Mitul caleștii de aur se destramă, căci mai presus de orice — cum spune Leonov — oamenii au nevoie de „lumina din ei".

Textul lui Leonov este imbibat de atîta poezie, și distribuția alcătuită de Moni Ghelerter, atît la radio cît și la Național, este atît de impunătoare, încît criticul este gata în primul moment să-și piardă nu numai capul, dar — ceea ce este mult mai grav — chiar și spiritul critic. Spectacolele — amîndouă — nu sînt deloc lipsite de farmec și nici de surprize. Decorul tînărului Tofan este admirabil. Odaia de hotel cu arhitectura sa, cu crăpăturile din zid, cu ușa vopsită prost, cu soba veche și masivă ca un mausoleu este elocventă ca o carte de istorie. Camera Dașei are detalii care trădează caractere și biografii. Priviți polița ! Priviți fața de masă care nu e cumpărată de la magazin, ci lucrată de mînă ! Priviți apoi cerul înnorat care atîrnă tot timpul deasupra decorului. În stagiunea aceasta, decoratorii noștri au intrat într-o adevărată manie a firmamentelor și a cinematografiei. Nu există spectacol fără un ecran care să reprezinte cerul. Nu există aproape spectacol în care cinematograful să nu fie folosit pentru efecte meteorice. Dar cerul, de data aceasta, este la locul său, iar copacul, desfrunzit, mic şi solitar din actul întîi, copăcelul acela negru care se zbate tot timpul în dreapta scenei este un acompaniament al imaginii pe care n-am cuvinte să-l laud îndeajuns.

Spectacolul de la Naţional oferă şi alte surprize. Birlic e o surpriză, căci jucînd de astă dată rolul unui fachir a învăţat (a învăţat de-adevărat) să adune din aer batiste colorate, să scoată din corsajul femeilor şoareci şi din butonierele academicienilor panglici. Într-adevăr, Birlic este irezistibil, şi o dată mai mult mitul său îşi dovedeşte puterea de fascinaţie. Sala hohoteşte cu anticipaţie cînd de-abia se aude din culise glasul actorului, sau cînd pe scenă nu se vede încă decît o gheată a sa. În faţa lui Birlic sala are un fel de automatism hilar. Uneori nu-i rău, dar uneori este, pentru că uneori Birlic încetează să joace rolul bufonului şi vrea să dea rolului nu numai dimensiunile sale comice. Fachirul şi-a pierdut familia şi rosteşte cu glas cutremurat: „aici doamnă, sfîrşeşte biografia şi începe istoria!“ Pradă obişnuinţei, spectatorul rîde şi aici mecanic şi de-abia acasă îşi dă seama că de fapt trebuia să plîngă.

O altă surpriză a spectacolului este tînăra Draga Mihai care ne apare în spectacol nu ca o debutantă, ci ca o revelaţie. Actriţa are un haz natural care aminteşte de regretata Sonia Cluceru, o dezinvoltură scenică surprinzătoare la un începător, are foarte, foarte mult talent. În general, rolurile comice sînt excelent lucrate. Silvia Fulda îşi joacă şi de astă dată rolul preferat, dar îl joacă cu atîta savoare încît dă impresia ineditului. În ceea ce-l priveşte pe Costache Antoniu, ceea ce izbuteşte în rolul unui bătrîn, care apare pe lista distribuţiei cu recomandarea modestă: „un localnic“, este cu neputinţă de expediat cu cîteva calificative, oricît de elogioase. Este o interpretare care cere o analiză amplă şi poate o cronică specială.

Prin urmare, distribuţia a fost în general bună. Emanoil Petruţ înduioşează cu un zîmbet trist şi oblic mai ales în scenele mute. Mitzura Arghezi — cu două cozi negre şi cu nişte ochi rotunzi şi speriaţi — este un portret al simplicităţii drăgălaşe; Matei Gheorghiu (pe scenă) şi Paul Ioachim (la microfon) ţin bine echilibrul între superficialitate şi sinceritate: Eva Pătrăşcanu (de astă dată mai expresivă, mai zglobie, mai feminin alintată decît Vasilica Tastaman)

Elvira Godeanu (Maria Sergheevna) şi Gr. Vasiliu-Birlic (Fachirul)

slobozeşte în ultima scenă o frază rostită pe un ton sfîşietor: „Şi pe el vrei să-l trimiţi după caleaşca de aur, mamă?" La radio, aceasta este o replică aşa cum sînt o sută. Pe scenă cuvintele acestea apar în aşa fel luminate încît deşi sînt spuse la urmă au parcă valoarea unui motto.

Competiţia dintre microfon şi scenă este de fapt întotdeauna inegală. Pe scenă actorul are lumina care să-i pună în valoare o anumită atitudine, are privirea care să sugereze o anumită stare sufletească, are gestul, statura, obrazul, decorul... La microfon actorul nu are decît propriul său glas. Toate sentimentele provocate de văz trebuie să fie suplinite pe cale acustică. Din punctul de vedere al contabilităţii orice interpretare, la radio (chiar cea mai bună), este mai săracă decît orice interpretare scenică (chiar cea mai proastă). În fapt însă un glas, cu inflexiunile, cu suspensiile, cu ezitările sale, cu exaltarea sau cu lasitudinea sa, poate să trezească în mintea ascultătorului — ca şi muzica — o lume cu mult mai vastă. Teatrul la microfon are un procent de sugestie cu mult mai mare, care nu rareori îl avantajează. De data aceasta a fost avantajat rolul lui Beriozkin şi rolul academicianului Kareev. Pe scenă am rămas consternaţi văzînd cît de puţin li se potrivesc rolurile şi lui Toma Dimitriu şi mai ales lui Ion Finteşteanu. Patetismul lui Toma Dimitriu ni s-a părut cam teatral, orgoliul lui Kareev ni s-a părut prea acuzat şi prea de suprafaţă. În schimb la microfon, George Vraca a făcut un Beriozkin copleşitor. Glasul actorului (cu greu se poate găsi un glas mai fonogenic şi cu mai multă personalitate) nu coboară şi nu urcă precipitat. Tonul este atît de firesc, încît firescul acesta devine aproape halucinant, căci sugerează durerile cele mai adînci. Vocea celui ce le suportă devine albă, aproape indiferentă, de o indiferenţă cinică. Kareev radiofonic, interpretat de Pop Marţian, are avantajul neanticipării. La radio caracterul personajului nu se mai trădează de la primele replici. Reuşita Elvirei Godeanu este meritorie, dar parţială. Elvira Godeanu trece cu bravură de la rolurile sale obişnuite la rolul unei preşedinte de soviet, încălţată în cizme şi îmbrăcată în pufoaică. Pe scenă personalitatea preşedintei este căptuşită cu o feminitate puţin obosită, dar plăcută şi uneori chiar emoţionantă (de pildă cînd află că iubitul ei din tinereţe a revenit, şi preşedinta la telefon caută cu un gest automat şi speriat o oglindă). La radio Sandina Stan este mai aspră, mai bărbătoasă.

În general însă, cum este şi firesc de vreme ce regizorul este acelaşi, rolurile pe scenă şi la microfon purced dintr-o concepţie comună. Moni Gherlerter — neavînd extravaganţa eroului romantic care scria în presă un articol ca să se combată pe sine în numărul următor — nu prezintă bineînţeles aceeaşi piesă în două viziuni (una pentru radio, una pentru scenă). Întrebarea pe care o adresez însă la acest sfîrşit de articol este dacă viziunea regizorului se potriveşte sau nu cu ceea ce a intenţionat să facă aici Leonid Leonov. Spectacolul — am arătat — are calităţi. Dar (pe scenă) are lungimi şi uneori devine obositor. Poate pentru că mai ales în actul întîi s-a abuzat de tăceri, de pauze. Poate pentru că îndrăgostit de Cehov, regizorul l-a tratat pe Leonid Leonov cu procedee care se potrivesc mai bine celor trei surori decît acestui scriitor care descinde — şi ca romancier şi ca dramaturg — din Dostoievski şi Gorki.

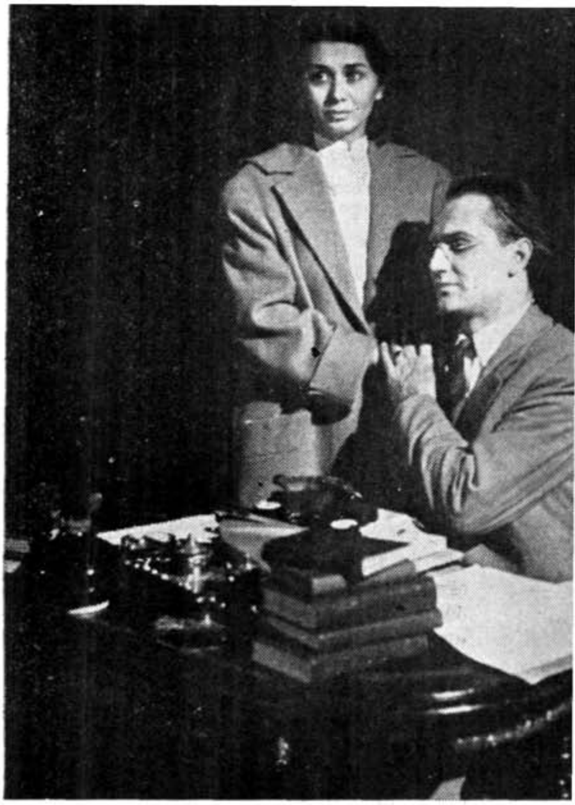
Ecaterina OPROIU

Inainte şi după confruntarea scenică

Teatrul Naţional Cluj; Teatrul de Stat Ploieşti: *Arborele genealogic* **de Lucia Demetrius**

Nu e nici o noutate că, dat fiind regimul strict economic al genului dramatic, cititorul e solicitat continuu să împlinească mental, sensuri abia sugerate, să umple vacuităţi de acţiune, să prelungească perspectiva de desfăşurare a unor caractere, să acomodeze replica esenţei ideologice a personajelor, să-şi imagineze un cadru plastic, să facă în sfîrşit încă foarte multe dovezi de intervenţie, de participare activă la lectură. Nu se poate dar admite apropierea lectorului de principalele valori ale unui text dramatic, fără a i se forţa potenţialul său imaginativ. Dar tot aşa de cunoscut este că cititorul nu poate intra în ficţiunea scenică, nu se poate integra ei, decît dacă cerebral sau sentimental, este violentat puternic s-o facă (şi pentru asta nu e nevoie să se întîmple în piesă, cu necesitate, sinucideri, amoruri nefericite, despărţiri dureroase). Altfel, piesa îşi pierde condiţia dramatică şi-şi poate transfera fără pierderi conţinutul, în nuvelă — de pildă. Capacitatea de şoc asupra receptivităţii imediate a cititorului şi spectatorului ni se pare una din modalităţile de existenţă ale unor piese de teatru. Cred că nu numai tema, faptica în sine a unei piese atrage interesul cititorului. Nu numai piese în care poziţia autorului e *justă*, tema *bine* aleasă, conflictul între vechi şi nou bine definit, personajele pozitive *bine* conturate, nu numai astfel de piese aşteptăm, ci şi unele în care măcar în unul din aceste compartimente să poată funcţiona calificativele la superlativ, măcar pentru un singur personaj să izbucnească torente de aplauze, măcar într-o singură scenă sala să fie electrizată de acel extraordinar fior artistic.

Cu acest gînd am terminat lectura ultimei piese a Luciei Demetrius, *Arborele genealogic*. Faţă de piesele proaste, cronicarul are măcar avantajul de a-şi motiva nesatisfacţia prin exemplificări concrete, de a-şi declara peremptoriu opinia. *Arborele genealogic* este însă o piesă bună. Soluţia finală prin care savantul Dragoş Manea Voineşti, graţie tinerei sale soţii, se rupe de sub influenţa mamei sale — descendentă dintr-o veche familie de boieri —, din atmosfera de ipocrizie şi minciună a familiei şi părăsind preocupările sterile, se dedică activităţii creatoare în folosul interesului obştesc, aruncă o lumină edificatoare asupra întregii piese. Nici o secundă de-a lungul celor trei acte nu se simte vreun ton fals, nici un personaj nu contravine logicii, nici o greşeală nu apare în construcţia piesei. Totul e bine chibzuit, bine dozat — poate prea dozat după părerea mea — şi de aceea, din dorinţa de a se sublinia prea atent efectele, se înregistrează şi unele plusuri de calcul dramatic. Un plus de dozaj dramatic se înregistrează, după părerea mea, în construcţia celor două personaje, Dragoş şi Laura, menite să se iubească, să se înfrunte, să se despartă şi iar să se întîlnească pe făgaşul convingerilor comune asupra vieţii. Se vorbeşte mult în piesă despre aceste personaje, ele însele vorbesc prea mult despre ele şi, în general, destul de puţin convingător pentru cauza lor. De aceea, avînd în vedere potenţialul imaginativ al lectorului şi puterea de comunicare a faptului dramatic, nu m-am putut lăsa sedusă de forţa de atracţie, de farmecul, de superioritate intelectuală a savantului „de reputaţie mondială" Dragoş Manea Voineşti, de care se îndrăgosteşte Laura, fosta lui studentă ce-i devine mai apoi soţie. Nu am putut simţi în toată generozitatea ei nici semnificaţia plecării Laurei din casa soţului pe care-l iubeşte, pentru că dincolo, afară, o cheamă îndatoririle ei civice ; n-am putut nici să însoţesc această fată, s-o îmbărbătez cînd am văzut-o copleşită de regrete şi amărăciune. Rămîne mai departe sentimentul că viaţa n-a fost măsurată cu măsurile ei pline. Rămîne însă ca o certitudine şi faptul că Lucia Demetrius ştie să echilibreze faptele dramatice, să coloreze cu ironie situaţiile dificile, să destindă la timp momentele de tensiune, după cum la fel de bine ştie — şi asta e foarte important — să consolideze cheia de boltă a întregii sale construcţii dramatice prin personajul cel mai realizat al piesei, „Suzana Manea Voineşti".



Ileana Ploscaru (Laura) şi Octavian Cosmuţă (Dragoş) — Teatrul Naţional din Cluj

Alături şi în funcţie de această personalitate scenică îşi structurează evoluţia celelalte personaje ale piesei şi, determinate de ea, capătă contur cele cîteva momente tari ale conflictului. Întreaga viziune asupra piesei se grefează în ultimă instanţă pe semnificaţia ce i se acordă acestui personaj. Impresiile de lectură se verifică pe rînd în spectacolele oferite cu această piesă de către Teatrul Naţional din Cluj şi Teatrul de Stat din Ploeşti.

*

Am aplaudat în concepţia regizorală a lui C. Anatol (Teatrul Naţional Cluj) largul credit moral acordat personajului „Suzana Manea Voineşti" şi încurajarea evoluţiei lui în impostură. Regizorul iubeşte soluţiile tranşante dar, pînă să ajungă la ele, voalează cu subtilitate realităţile. Decupat pe fondul falselor valori, personajul va apare cu brutalitate în adevărata lui lumină, după ce aparenţele vor fi îndepărtate. Viziunea regizorului îşi găseşte o excelentă materializare în interpretarea actriţei Viorica Dimitriu care joacă cu convingere pe cartea demnităţii şi nobleţii de sînge, cu optica şi conştiinţa stăpînului feudal în deplinele lui drepturi, în pofida declaraţiilor de emancipare de sub tutela prejudecăţilor de clasă. Face acte de autoritate faţă de toţi membrii familiei cu zîmbetul de circumstanţă pe buze şi ascunde grave vicii de caracter sub masca unei continue şi perfecte amabilităţi. Interpreta adoptă faţă de rol o seriozitate gravă — îşi ia personajul în serios, cum se spune — atitudinea sa critică faţă de el nu e manifestă, se păstrează undeva subteran şi, de aici, îi alimentează reacţiile. Este o modalitate de joc ce se desprinde din însuşi concepţia de bază a spectacolului pornit să ascundă pînă la un anumit moment, adevărata faţă a eroilor. Cum a fost cu putinţă dar ca Gh. Damian — interpretul lui Alecu Băleanu — să facă apel la mijloace de expresie scenică diametral opuse? Caricaturizarea personajului, şi asta destul de şubred realizat ca text, face şi mai de neînţeles ataşamentul statornic de 40 de ani pe care cinica dar personala, lucida Suzana îl păstrează faţă de el. Regizoral, cred că Alecu Băleanu ar fi trebuit să fie „pendant-ul moral" al Suzanei, simetria ei necesară şi în orice caz asupra acestor două personaje trebuie să funcţioneze aceleaşi principii de expresie scenică. Discrepanţa de stil în jocul actorilor se simte şi în scena în care Mariana Vardari pune problema discreditării mamei sale. Rodica Daminescu

Zephi Alşec (Dragoş) şi Elena Huzum (Laura) — Teatrul de Stat din Ploeşti

(interpreta Marianei) își autoironizează însă personajul și în atmosfera de apăsătoare dezagregare morală în care cuvintele Suzanei Manea Voinești cad grele și răspicate ca niște sentințe, în acea tonalitate gravă a replicii, stridentele efecte de comedie din jocul Rodicăi Daminescu minează tensiunea dramatică a scenei. Îngroșate mult pe elemente de ținută exterioară, se remarcă trecerile prin scenă ale Silviei Ghelan în rolul unei femei vampă și ale lui Titus Croitoru în rolul lui René Vardari, care evoluează alături de soția sa Mariana, cu toate însemnele „negativului" gros și vizibil marcate.

În general, sectorul feminin în spectacolul clujean e mult mai bine onorat. În cuplul Laura-Dragoș, Ileana Ploscaru degajă un vizibil ascendent față de Octavian Cosmuță, ascendent care nu este generat numai de text. Valoarea emoțională a jocului actriței dă ritm, face accesibilă în scenă o stare de spirit febrilă ce se naște din confruntările celor doi soți și care lăsate la nivelul de combustie interioară a interpretului ar lîncezi fără incandescențe și fără explozii.

Impresionează cu totul deosebit apariția în scenă a actriței Daia Nicoară Andron în rolul lui Duky — soția lui Alecu Băleanu —, pictorița fără talent, complet desprinsă de realitate, care intră în replică aproape totdeauna „pe picior greșit" și cu naivitate și candoare provoacă totdeauna destinderea momentelor de gravă încordare. Felicităm pe Maria Cupcea pentru discreția și vibrația profund umană pe care o transmite umilului personaj, Maranda... Și pentru că tot sîntem la capitolul felicitărilor, felicităm pe scenograful Mircea Metcaboji pentru decorul simplu, aerat, pentru senzația de odihnă și calm pe care o degajă, pentru tonurile calde și luminile învăluitoare cu care a îmbrăcat puținele mobile din scenă, pentru inevitabila scară interioară la care dacă n-a putut renunța, i-a schimbat măcar perspectiva obișnuită.

Într-un decor greoi, lipsit de gust, supraîncărcat de mobilă și recuzită se desfășoară pe scena Teatrului de Stat din Ploești o altă viziune a piesei *Arborele genealogic* (regizor Harry Eliad). Spre deosebire de concepția regizorală a lui C. Anatol asupra personajului Suzana și asupra sensurilor piesei în general, H. Eliad prezintă de la început eroina în lumina tare a adevăratelor sale dispoziții temperamentale. În viziunea regizorală de la Cluj, Viorica Dimitriu își plimbă personajul prin scenă cu prestanță și cu distincție în atitudini, cu grație și feminitate. Suzana sa e insinuantă, abilă, dură dar și binevoitoare, calmă, odihnitoare în timp ce, în interpretarea Antoanetei Călinescu (Teatrul de Stat Ploești) apare o Suzană monocordă, închistată în atitudini rigide, agresivă în replică, cu gesturi sacadate, care se mișcă mult și inutil, fără finalitate, cu un redus potențial de viață interioară, care în sfîrșit nu cunoaște posibilitatea devenirii, surpriza unei transformări. Între soluția lui H. Eliad care-și propune să denunțe direct ce ascunde personajul și cea a lui C. Anatol care dezvăluie cum ascunde personajul adevăratele sale trăsături, preferăm pe aceasta din urmă care înglobează, de altfel, în ea și rezolvarea primei întrebări și în mod mult mai complet. Spre deosebire de Gh. Damian (Teatrul Național din Cluj) care își dezinteresează personajul de realitatea scenică senilizîndu-l ușor, Mihail Balaban, interpretul ploieștean al lui Alecu Băleanu, aduce o pondere personală pe care o imprimă eroului și justifică mai mult existența relațiilor cu Suzana. În spectacolul de la Teatrul de Stat din Ploești, intrepreții masculini sînt în avantaj de data aceasta. Dragoș (Zephi Alșec) are căldură, e sincer îndrăgostit de Laura, preocupat mai puțin de calitatea lui de savant, e mai degajat în scenă, mai alert și de aceea mai comunicativ cu partenera și cu sala. La fel, Sabin Marian (René Vardari) reușește să prezinte un personaj care nu mai exasperează prin uniformitatea mijloacelor de expresie ale eroului negativ, care nu mai are ambiția de a-l face cît mai antipatic, ci păstrează și o ușoară tentă comică, ce-i permite în scenă o prezență personală. În schimb, distribuția feminină e deficitară față de interpretele de la Cluj. Jeanine Tomescu (Mariana), deși nu recurge la efectele de șarjă ale Rodicăi Daminescu (care au viciul lor consemnat în cronică), nu reușește totuși să atingă nivelul de tensiune dramatică a acesteia, cerut de scena demascării Suzanei. Actrița eșuează în declamatoriu și pierde împreună cu partenera sa posibilitatea realizării unuia din puținele momente tari ale piesei. Katușa Elvas (Duky), foarte departe de prospețimea comică a Daiei Nicoară Andron, lasă o impresie jenantă de afectare continuă, de notă falsă, de naivitate jucată, iar corecta, neutra Marandă a Lilei Niculescu nu poate fi cimentată și pe drept cuvînt — alături de sensibila, vibranta interpretare a Mariei Cupcea. În sfîrșit, Laura în interpretarea Elenei Nica Huzum răspunde în bună măsură exigențelor textului, își dozează cu tact sensibilitatea, dar păstrează același ton de implorare de-a lungul întregii partituri, fie că o înfruntă pe Suzana, fie că-și declară dragostea sau își deplînge lipsa de activitate.

Spectacolul de la Ploești pune în lumină de la decor și pînă la tonalitatea replicii evidența acelui „prea mult", „prea tare" a excesului de perseverență în demonstrație. Și fatal, în afara mesajului care se rostogolește în sală pe traiectorii directe, se demonstrează că lipsește acel ochi coordonator în spectacol, că n-au jucat bine decît actori care au știut singuri să joace bine.

Letiția GÎTZĂ

Simplitate și eleganță

Teatrul Secuiesc din Tg. Mureș : *Dona Diana* **de Moreto**

Punînd în scenă *Dona Diana* de Moreto, colectivul Teatrului Secuiesc de Stat din Tg. Mureș și-a luat o sarcină dificilă : demonstrarea unei „modalități Moreto" în teatrul spaniol din secolul al XVII-lea trebuia făcută în fața unor spectatori care, numai cu un an în urmă, au avut ocazia să vizioneze *Cîinele grădinarului* a lui Lope de Vega. Sarcina se dovedea cu atît mai grea, cu cît subiectul piesei lui Moreto se aseamănă foarte mult cu acel al ilustrului său inaintaș. Într-adevăr, Don Agustin Moreto y Cavana (1618-1669) nu strălucește deloc prin originalitate. Un comentator l-a definit chiar ca fiind „un talent leneș", pentru că după miile de întîmplări inventate de predecesorii săi atît de fecunzi, el n-a mai fost în stare să născocească nimic nou și s-a mulțumit să preia subiectele lor. Meritul lui constă în crearea, alături de Tirso de Molina și Alarçon, a comediei de caracter. Dacă Lope de Vega a fost marele creator al comediei de intrigă, cel care anima cu măiestrie caracterele, dar nu se preocupa de descrierea lor, Moreto — prelucrînd aceleași subiecte — adîncește studiul caracterelor și se preocupă de stările sufletești ale personajelor în dezvoltarea lor.

Această caracteristică principală a dramaturgiei lui Moreto a constituit una din preocupările de seamă ale regiei lui Kovacs György, care a îndrumat pe interpreți spre realizarea unor tipuri bine individualizate și caracteristice epocii. Actor el însuși, Kovacs a excelat de altfel în munca cu actorii, finisînd interpretarea acestora pînă în cele mai mici amănunte, pînă la cele mai fine nuanțe. Nimic nu a fost gratuit ; un gest cît de mic, o privire, o atitudine, o intonație, toate au fost subordonate aceluiași scop major : dezvoltarea unor caractere. Am observat însă — atît la Csorba Andras (Don Carlos) cît și la Szamossy Kornelia (Dona Diana) — în unele mișcări, gesturi și intonații, reliefîndu-se pregnant personalitatea puternică a lui Kovacs, ale cărui indicații de regie — valoroase : perfect adecvate în toate cazurile — nu au fost totdeauna organic însușite de către actori și au apărut, in asemenea momente, false și neconvingătoare, mai mult imitații ale manierei actoricești a lui Kovacs. În schimb, Lohinszky Lorand (Polila) a fost ajutorul cel mai prețios al regizorului. Înțelegîndu-și personajul, Lohinszky i-a împrumutat — pe de o parte — o eleganță a ținutei, a mișcărilor și a gesturilor, maniere nobile și o vorbire aleasă, calități pe care Polila le-a dobîndit pe la curțile nobiliare unde a slujit ; pe de altă parte, i-a subliniat inteligența, viclenia și ascuțimea spiritului, calitații pe care servitorul Dianei le-a moștenit de la vestiții picaros din care își trage obîrșia. Siguranța și naturalețea cu care se mișcă în scenă trădează această perfectă înțelegere a personajului de către actor și dau jocului său un coeficient maxim de veridicitate. Mereu prezent în scenă — prin persoana sa fizică sau prin sfaturile date celorlalte personaje și pe care acestea le urmează întocmai — Polila este motorul întregii acțiuni. El este cel care țese intriga și o dezvoltă apoi cu mare abilitate. Privirea deosebit de expresivă a lui Lohinszky și fața sa foarte mobilă, exprimînd numeroase și variate sentimente, atît în momentele de replică cît și în numeroasele scene mute în care urmărește cu mare măiestrie pe ceilalți interpreți, sugerează continuu această funcție a lui Polila.

Rolul titular al piesei prezintă mari dificultăți pentru interpretă prin necesitatea unei gradări precise a transformării Dianei dintr-o admiratoare a filozofiei lui Platon și o dușmancă înverșunată a dragostei, care manifestă un dispreț suveran față de toți adoratorii ce o înconjoară, pînă la îndrăgostita care descoperă fericită că are și ea inimă, că poate și ea iubi. Înzestrată cu multă sensibilitate, apariție scenică încîntătoare, Szamossy Kornelia a realizat, credem, în acest rol cea mai bună creație a sa. Mai puțin reușită a fost acea scenă, din tabloul doi, în care Diana expune, în fața celor trei pretendenți, părerile ei despre dragoste. Aici, în locul unei fete hotărîte și convinse de părerile pe care le susține clar și precis, Szamossy e cînd o fetiță cu toane, alintată și afectată, cînd una care imită parcă — exagerînd teatral și ridiculizînd — păreri ce-i sînt străine. Din momentul însă în care se hotărăște să-l cucerească pe Carlos — intrigată de faptul că acesta (sfătuit de fapt de Polila) se declară și el adversar al iubirii — actrița își „regăsește" personajul și-l dezvoltă cu mult talent. Jocul actriței, în care se poate observa o gradare subtilă a evoluției personajului (merit care ni se pare a fi însă al regiei), confirmă pronosticul lui Polila, care afirmase la început că încercînd să-l cucerească pe Carlos, Diana se va prinde în propriul ei joc, îndrăgostindu-se fără să-și dea seama. De altfel — și aici specificul dramaturgiei lui Moreto apare limpede — Polila e conceput de autor ca un bun psiholog care conduce firele acțiunii, bazîndu-se pe reacțiile celorlalte personaje față de un anume fapt, reacții pe care el — cunoscînd caracterele acestor personaje — le prevede dinainte. Iar atunci cînd personajele evoluează conform prevederilor sale, Polila nu se poate abține, de undeva dintr-un colț, să nu zîmbească satisfăcut: și, în acest zîmbet, în care poți desluși și o foarte ușoară ironie, Lohinszky a găsit modalitatea artistică de a ne transmite și atitudinea critică a lui Moreto față de societatea timpului său.

Spania lui Moreto, a lui Filip II, era o țară ce se prăbușea, o Spanie care, în lux și petreceri, își trăia de fapt agonia. Pasiunile eroilor săi nu sînt deci puternice și clocotitoare ca ale eroilor shakespearieni; ele sînt pe măsura acestei Spanii vlăguite care, sub pojghița scînteietoare a „secolului de aur", ascunde de fapt un trup bolnav și putred care se destramă din lipsa unui suport intern. Personajele sale sînt fine siluete de curte, elegante, strălucitoare, colorate și spirituale, dar superficiale și de fapt incapabile de sentimente profunde și mari pasiuni. De aceea, cînd Csorba Andras a apărut în Don Carlos ca un nobil galant, curtenitor și plin de farmec, dar nehotărît și lipsit de inițiativă și voință, am fost întru totul de acord cu el. Astfel realizat, personajul a apărut ca un tip reprezentativ pentru nobilimea spaniolă a epocii. Nu am fost însă de acord cu actorul în acele momente în care a exagerat sentimentele de care e capabil Carlos, cu atît mai mult cu cît ele au apărut nesincere, manifestîndu-se doar printr-un zbucium exterior. În general însă, Csorba a fost destul de convingător, dovedind — după cîteva roluri slab realizate, plate și cenușii — că o atentă îndrumare regizorală poate salva talentul acestui actor, condamnat, nu se știe de ce, de conducerea teatrului, exclusiv la interpretarea unui anumit tip de eroi romantici. (Or, o asemenea distribuire duce implicit la manierizare, la șablon și la lipsă de sinceritate, oricît de talentat ar fi actorul respectiv.)

Două personaje bine conturate și bine individualizate prin mijloace simple și sugestive, de un comic savuros, au realizat Tarr Laszlo (Don Luis) și Gyarmati Istvan (Don Gaston). Există însă la acești doi actori — care merg pe linia ridiculizării personajelor lor — pericolul exagerării efectelor comice, spărgîndu-se astfel unitatea mijloacelor de expresie, esențiale și sobre, alese de regizor cu mult gust și finețe. Din păcate, cele două domnișoare de onoare (Dona Cynthia — Nagy Iolan și Dona Fenicia — Szabo Agi), și în special cea de-a doua, au fost șterse, lipsite de personalitate.

Toate aceste personaje s-au mișcat într-o atmosferă fidelă epocii, realizată de regizor atît prin strălucirea și rafinamentul imprimate personajelor — în vorbire, mișcare, gestică — cît și prin muzica grațioasă a lui Adorjan Andras și decorurile — în stilul barocului spaniol — ale lui Harry Lajos. Nu putem încheia fără a aminti aportul machierului Köpeczi Jenö și al aceluiași Harry (în calitate de costumier), datorită muncii cărora personajele amintesc de tablourile lui Velasquez.

Zeno FODOR

Scînteile unui foc posibil

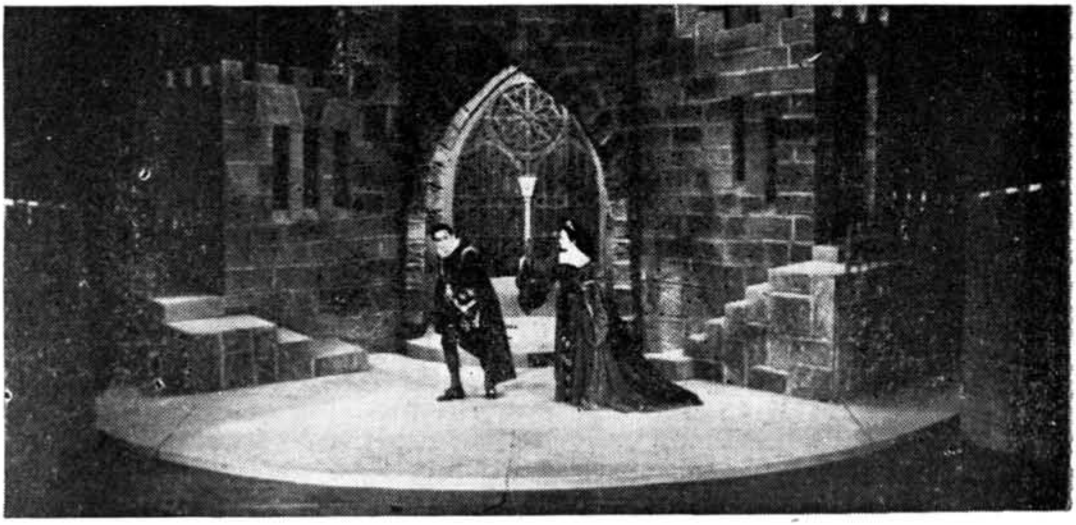
Teatrul de Stat Sibiu: *Maria Stuart* de Schiller

Consecvența e o plantă cu parfum plăcut oriunde crește, dar parcă e mai reconfortantă cînd o întîlnești în cîmpul artei și îndeosebi al artei regizorului. Regizorul sibian Radu Stanca e unul din aceia care fac ce spun, al căror cuvînt tipărit sau rostit își găsește acoperire în faptul artistic. Deunăzi pleda în scris pentru „reteatralizarea teatrului" și acum își întărește ideile într-un spectacol clar, fără reticențe, cum e *Maria Stuart*. Faptul a fost sezisat și de Al. Căpraru („Tribuna", nr. 36), într-o cronică scrisă cu arguție, dar fără să precizeze obiectivul — teoretic — principal al regizorului Stanca: mai sus amintita „reteatralizare" a mijloacelor spectacologice.

E un spectacol odihnitor și tonic din punct de vedere regizoral. Te bucură să vezi, prin el, că teatrul — desigur fertilizat de toate încercările și căutările ultimilor ani, care-i asigură modernitatea — poate fi readus la esență: expresivitate prin cuvîntul și plastica actorului. Te bucură să vezi textul strălucind curat, fără adausuri și fără ostentații tehnice, prinzînd viață numai din inteligența și sufletul actorilor, singurele adevărate surse de artă. Să nu-ți împungă ochii decorul, să nu-ți zgîrie urechile magnetofonul, să nu te irite coregrafia, să nu te sperie umbra sau fascicolele violente de lumină — ce frumoasă lecție de onestitate și discreție în teatru! Să fii un modest tîlmaci al poetului dramatic în fața mulțimii, conștient că nu poți străluci decît făcîndu-l pe el să strălucească.

Am simțit permanent acestea în ceea ce Radu Stanca s-a străduit să comunice prin *Maria Stuart*. Le-am simțit în mișcarea firească, necăutată, a personajelor, în impulsurile care le mînau pe unele împotriva celorlalte, le-am simțit pînă și în scandările greșite ale unor interpreți neo-

Scenă din actul II



Scenă din actul V

bişnuiţi cu versul de teatru. În ciuda unui text întrucîtva ingrat, cum apare astăzi textul lui Schiller: romantic desuet, plictisitor pînă ajunge la adresă, prea bogat în volute, deşi cuceritor prin credinţă şi mesajul de luptă împotriva tiraniei.

Dar mai ales, *Maria Stuart* e o piesă dificilă pentru că pretinde — neapărat — interpreţi (mai exact cel puţin două interprete) de mare personalitate. Şi regizorul, oricît de brav, personalitate nu poate da actorilor, cel mult aparenţa ei. În distribuţia sibiană, aceste personalităţi au lipsit: nici Maud Mary n-a fost o Elisabetă măreaţă prin voinţă şi duritate, nici Dorina Stanca n-a fost o Marie măreaţă prin feminitate şi destin tragic.

S-a mai spus, tot cu referire la spectacole sibiene (clasice), că interpretarea s-a situat sub concepţia regizorală şi afirmaţia i-a intrigat pe cîţiva. Oricît de neplăcut e, sîntem nevoiţi s-o confirmăm. Spectacolul n-a avut protagoniste şi nu l-a avut nici pe Leicester, pentru că Mircea Olaru, deţinătorul rolului, a fost servul propriei maniere, crispat şi crispant, tulbure în expresie, greu de urmărit şi de înţeles. Desigur că nu aceeaşi obscuritate li se poate reproşa interpretelor principale; dimpotrivă, felul în care şi-au condus personajele a fost desluşit şi în cîteva scene expresiv. Maud Mary a jucat cu fineţe îndoiala Elisabetei, cînd fiinţa regală cedează pasul celei omeneşti. La fel, Dorina Stanca a avut chiar o rază de strălucire în scena confruntării cu Elisabeta, în parc, cum şi — ceva mai puţin — în final. Dar n-au fost decît momente, scîntei ale unui foc ce ar fi trebuit să ardă continuu, cu flăcări înalte. Un foc posibil, la datele regiei.

Actoriceşte, spectacolul s-a susţinut prin interpretările secundare, mai uşor de împlinit. Costel Rădulescu a fost un Burleigh prezent, mai ales prin timbrul modelat cu bărbăţie pe inflexiunile replicii, iar Nicu Niculescu a făcut cît se poate de clară onesta intransigenţă a lui Paulet. Liviu Mărtinuş, în Melvil, a înnobilat sensibil scena ultimei confesiuni a Mariei Stuart şi episodica apariţie a lui Zoe Stănescu, camerista Mariei, ne-a impresionat prin graţie şi căldură. Dinadins lăsat la urmă, şi pentru că rolul nu i-a fost chiar din cele mici, Ion Bessoiu: ne-a prilejuit o mare satisfacţie în Mortimer, pe care l-a jucat cu extremă dăruire şi ingenuitate. Dacă ar fi fost mai atent cu propria dicţiune, l-am fi definit ca pe un erou de adevărată combustie schilleriană.

În efortul spre o expresie simplă şi definitivă, regizorul a fost ajutat cu generozitate, însă nu tot timpul eficace, deşi M. Radnev („Contemporanul" nr. 44) — la a cărui opinie fundamentală mă asociez — îi acordă un credit fără rezerve. Decorul aproape fix (se detaşau sau adăugau doar nişte practicabile şi cîteva elemente de recuzită) s-a dovedit uşor de manevrat, dar nu mereu la fel de expresiv. Soluţia de bază a servit din plin scenele de la regina Scoţiei, unde decorul se cerea mai sobru şi mai descărnat, dar le-a privat sensibil de amploare pe cele de la Elisabeta unde n-au oferit spaţiu şi respiţie: avantaje şi dezavantaje ale decorului voit unic. Ingenioasă, ca metaforă prin simbol, cortina realizată din încrucişarea flamurilor cu blazonul celor două regine.

Astfel, *Maria Stuart* rămîne un spectacol admirabil gîndit de regizor, un spectacol de simplitate sinceră, de teatru caligrafiat într-o scriitură clasică — să nu uităm eleganta traducere împlinită chiar de Radu Stanca — dar fără protagonişti de talie absolut necesară, fără împlinirea pe care o dau numai marile interpretări actoriceşti. Nu din vina lui, sau cel puţin nu din vina contribuţiei lui specifice, demonstraţia de consecvenţă a regizorului n-a reuşit decît parţial.

Fl. P.

Teatru la microfon

Jurnalul Annei Frank **de Hackett şi Goodrich;** *Aşa va fi* **de C. Simonov şi** *O noapte* **de B. Gorbatov.**

Pare curios că „teatrul cu cei mai mulţi spectatori", cum este socotită îndeobşte emisiunea Teatru la microfon, n-a izbutit niciodată să solicite în mod permanent atenţia profesioniştilor cronicii teatrale, deşi posturile noastre de radio emit, de ani de zile, cu o regularitate matematică, programe consacrate acestui gen de spectacol cu totul modern, şi deşi ele sînt ascultate de un număr într-adevăr incalculabil de auditori. Faptul ar putea, totuşi, avea mai multe explicaţii. În primul rînd, mulţumindu-se doar cu rolul de a oferi unei sfere mai extinse de auditori posibilitatea de a cunoaşte, sub forma adaptărilor radiofonice, conţinutul operelor montate (sau nu) în săli, teatrul la microfon a rămas în mod fatal un fel de anexă exterioară a teatrului propriu zis, îndepărtînd prin aceasta interesul cronicarilor respectivi, care, făcîndu-şi o dată datoria faţă de spectacolele de pe scenă, nu găseau necesar să revină asupra aceluiaşi text, şi de obicei cam cu aceeaşi interpretare, prezentat, uneori simultan, la microfon. Emisiunea îşi pierdea astfel — pentru cronicari — prestigiul în ceea ce priveşte conţinutul, rămînînd să fie urmărită numai pentru aportul ei popularizator, educativ. În al doilea rînd, însăşi ideea unei cronici a teatrului radiofonic pare, la prima vedere, lipsită de obiect. Cum să vorbeşti despre un *teatru* pe care nu-l *vezi?* Teatru înseamnă decor, lumini, joc de scenă, o complicată tehnică de regie, o întreagă artă interpretativă din partea actorului (fizic, costum, mimică). Or, la microfon toate acestea se reduc la o singură realitate dimensională: planul sonor. Un teatru pe care eşti nevoit doar să-l *auzi*, sau integrîndu-te în mecanismul condiţiilor sale specifice, să-l *priveşti cu urechea*. Aici, imaginile devin sunete, acţiunea se transformă în secvenţe de ordin auditiv. Toate eforturile protagoniştilor (adaptatori, actori, regizori), în teatrul la microfon, converg spre un singur ţel: substituirea plasticităţii vizuale unei plasticităţi auditive. S-ar părea, deci, că elementele menite să ofere material de analiză criticului sînt aici inexistente, sau atît de puţine încît ele nu mai pot constitui un obiect în sine. Afară de asta, după cum vizionarea unei piese de teatru riscă să înşele adeseori spiritul critic prin intervenţia stărilor subiective ale spectatorului, simpla ei audiţie prezintă un risc şi mai mare. anume acela de a reduce instrumentele criticii pînă la desființarea ei ca funcțiune. Probabil că în asta constă explicația inexistenței unei cronici permanente a teatrului radiofonic... Dar să nu uităm că acest gen de spectacol născut în secolul nostru și care își are specificul, farmecul și poezia lui, presupune eforturi considerabile, o armată întreagă de artiști și tehnicieni ce-l slujesc cu pasiune și devoțiune, pentru a transmite unui număr cît mai mare de oameni fiorul artei dramatice pe căile miraculoase ale undelor. El merită, prin urmare, să i se acorde cel puțin tot atîta atenție cît i se acordă oricărei trupe de actori ce întruchipează și dau viață pe scenă gîndurilor și simțămintelor izvorîte din inima și imaginația unui creator.

În lumina acestor considerații am pornit spre înfăptuirea prezentei cronici. Să deschidem deci aparatul de radio...

*

Urmărind cu atenție activitatea emisiunii Teatru la microfon a posturilor noastre de radio, trebuie să recunoaștem din capul locului că ea ne oferă — contrar aparențelor expuse mai sus — un cîmp de analiză pe cît de vast pe atît de bogat în probleme și idei susceptibile de a angaja nu numai interesul unui cronciar, dar chiar pasiunea lui.

Respectînd o veche tradiție în materie, ne-am fixat debutul cronicii noastre la analiza emisiunilor din cursul lunii octombrie — luna începuturilor de stagiune — oprindu-ne cu precădere asupra lucrărilor dramatice noi introduse în repertoriul radiofonic. Am ascultat astfel, în această perioadă (pe lîngă o seamă de reluări) patru premiere prezentate la microfon, cîte una pe săptămînă, ceea ce înseamnă, evident, o performanță demnă de toate elogiile. Dintre acestea, două erau adaptări după piese ce se jucau în același timp la teatrele din Capitală *(Jurnalul Annei Frank* și *Așa va fi)*, una o adaptare după o piesă nejucată la noi a lui Boris Gorbatov *(O noapte)* și, în sfîrșit, o emisiune consacrată prezentării într-o formă directă, adică netrecută prin laboratorul adaptărilor, a suitei de tablouri dramatice a lui Bertolt Brecht, *Groaza și mizeria din cel de-al treilea Reich.* Cu rezerva că toate aceste emisiuni erau circumstanțiate la o tematică puțin variată trebuie relevată preocuparea conducătorilor teatrului la microfon de a înscrie în repertoriul radiofonic opere menite să răspundă nevoii firești a auditorilor de a fi la curent cu cele mai noi manifestări în materie de dramaturgie.

În special, această din urmă piesă a stîrnit un interes maxim datorită faptului că era vorba de o creație a unuia dintre cei mai discutați dramaturgi ai vremurilor noastre. Păcat însă că tocmai această emisiune — cu care s-a deschis, de altfel, stagiunea — a corespuns cel mai puțin așteptărilor. Mai întîi, din cele 24 de tablouri cîte conține opera lui Brecht, nu au fost prezentate în fața microfonului decît cinci tablouri, ceea ce, dacă putea să ajute la confruntarea unei idei vagi despre specificul teatrului brechtian, nu izbutea nici pe departe să creeze o imagine globală a operei prezentate. Auditorul a rămas cu o imagine neconcludentă și tocmai cînd se pregătea să intre mai adînc în conținutul piesei, emisiunea s-a încheiat brusc — la jumătatea timpului programat — lăsîndu-l cu emoția gîtuită exact în momentul cînd începea să urmărească desfășurarea suitei dramatice cu maximum de intensitate. În al doilea rînd, viciul inițial al acestei emisiuni pare să fi fost faptul că realizatorii ei (trei regizori: N. Al. Toscani, Crin Teodorescu și Elena Negreanu) n-au reușit să cadă de acord asupra caracterului pe care voiau să i-l dea, oscilînd între prezentarea unei opere de o factură inedită, între abordarea unei experiențe ce punea probleme de regie și interpretare cu adevărat noi, și între comemorarea scriitorului (care, în paranteză fie zis, era și tardivă, deoarece Brecht a murit la 14 august 1956, iar emisiunea cu pricina avea loc la 6 octombrie 1957, deci aproape cu două luni după data cînd totul s-ar fi putut motiva prin graba impusă de circumstanțe calendaristice). Totuși, regretînd caracterul extrem de „fragmentar" și de pripit al emisiunii, am urmărit cu emoție cele cîteva tablouri reproduse în fața microfonului. Mai ales tabloul al doilea a fost impecabil. Aici interpreta (Clody Bertola) a izbutit să redea, într-un monolog de 15 minute, la telefon, complexitatea stărilor sufletești ale eroinei în momentul despărțirii de prietenii ei, înainte de a-și părăsi căminul din cauza persecuțiilor rasiale din Germania anului 1935. Registrul vocal al interpretei, intensitatea emoției, au sugerat pe deplin atmosfera dramatică a momentului. De asemenea prin acest singur tablou ne-am putut face o imagine concretă despre conţinutul sintetic al teatrului lui Brecht, în care elementele socialmente semnificative sînt folosite cu o economie extremă, păstrîndu-şi însă întregul lor profil epic.

O emisiune tot atît de interesantă, deoarece folosea procedee regizorale mai puţin obişnuite, a fost aceea consacrată piesei *Jurnalul Annei Frank*. Dar şi aici se impun unele observaţii de ordin general. După cum se ştie, această piesă este ea însăşi o dramatizare după jurnalul intim al unei tinere fete căzută victimă persecuţiilor naziste în cursul celui de al doilea război mondial. Adaptarea radiofonică (semnată Catinca Ralea-Vasiliu) a lăsat să se înţeleagă că e vorba de o prelucrare după o altă prelucrare, apelînd foarte des la contribuţia crainicului. Ideea în sine nu este rea, dar piesa ar fi cîştigat desigur mult, dacă rolul crainicului ar fi fost conexat cu acela al eroinei principale care iese deseori din scenă pentru a citi fragmente din jurnalul ei, făcînd astfel trecerile de la o întîmplare la alta. Nu numai că s-ar fi evitat acel dublu emploi, greşit introdus de regizor (George Teodorescu), dar piesa ar fi cîştigat în frumuseţe.

Ingenioasă în această piesă este soluţia tehnică — folosită de altfel şi în montarea de la Teatrul Evreesc de Stat, unde a fost reprezentată pe scenă — prin care se păstra pe parcursul desfăşurării acţiunii caracterul de „jurnal" de la care s-a pornit. Personajul principal, Anna Frank, citeşte între scene, ca într-un fel de interludii, fragmente din jurnalul propriu, amintind tot timpul spectatorului că e vorba de o fiinţă care vorbeşte de dincolo de moarte, fără a rupe totuşi contactul cu acţiunea ce se desfăşoară în faţa lui. Interpreta rolului (Florenţa Cioromella), printr-o bogată şi variată gamă vocală, a redat o imagine vie a personajului în scenele directe şi a sugerat perfect puterea mesajului transmis prin acele interludii de dincolo de materialitate şi viaţă. Păcat însă că frumuseţea şi intensitatea emoţională a unor astfel de momente, foarte importante în piesă, au fost alterate de o greşită dozare a mijloacelor tehnice de studio, prin folosirea unui difuzor prea puternic, cu rezonanţe exagerat de mari, ce atingeau un timbru aproape lugubru, cînd ar fi trebuit să fie doar adînc evocator. În general însă, în ciuda folosirii pe scară mare a tehnicii de studio, înregistrarea a fost clară, cursivă, putînd fi urmărită cu multă uşurinţă.

Nu acelaşi lucru se poate spune, de pildă despre felul cum a fost prezentată adaptarea radiofonică a piesei *O noapte* de Boris Gorbatov (regia Elena Negreanu) o altă premieră a lunii octombrie. S-a abuzat de ilustraţie sonoră pînă la excesiv, îngreunînd audiţia, făcînd aproape imposibil de identificat glasurile actorilor şi uneori chiar de descifrat replicile, transformînd dramatismul piesei — a cărei acţiune se petrece într-o noapte de bombardament din 1942 într-un oraş sovietic — într-o dramatică grindină de zgomote radiofonice.

În schimb, cu greu am putea găsi un cusur admirabilei emisiuni a adaptării după piesa *Aşa va fi* de C. Simonov. Piesă de factură clasică fără să pună probleme speciale de regie şi interpretare, totuşi ea a constituit prilejul unor preocupări de a sparge şablonul înregistrărilor obişnuite. Regia artistică (Crin Teodorescu) a realizat un spectacol armonios, iar regia tehnică a reuşit în fine să elimine acele stridenţe sonore (paşi care se compun prin bătăi în gong, sonerii şi telefoane care zbîrnîie în gura microfonului etc.) inerente înregistrărilor mai vechi, fără ca totuşi aceasta să dăuneze plasticităţii spectacolului, dimpotrivă dîndu-i o sobrietate, o discreţie de mult bun gust. Crainicul şi ilustraţia muzicală au fost reduse la strictul necesar, vocile interpreţilor au fost valorificate în mod fericit, fiecare izbutind să redea caracterul, temperamentul, vîrsta, chiar profesiunea personajului respectiv. Dana Comnea, în rolul Oliei, a fost atît de firească, încît prin modulaţiile glasului adaptate la fiecare situaţie ne-a schiţat aproape silueta fizică a personajului. Geo Barton, posesorul unei voci foarte radiofonice, a căzut în afectare, mai ales în prima parte, cînd în dialogul cu Voronţov (G. Calboreanu) dădea impresia că vorbeşte în aparteuri, dar în realitate a compus un bun rol al ofiţerului, puţin blazat din pricina unui picior bolnav, întors într-o scurtă vacanţă de pe front în Moscova lui dragă. Prea retoric şi declamator Petre Dragoman a vorbit ca într-o piesă istorică în rolul colonelului Ivanov. Silvia Dumitrescu şi Marga Anghelescu au sugerat însă perfect, în limitatul plan auditiv, structura fizică şi morală a personajelor interpretate. Din această ponderată îmbinare a calităţilor regiei cu acelea ale vocilor a rezultat un spectacol pe care putem spune că aproape l-am *văzut*, deşi l-am urmărit doar cu urechea, şi care ne-a produs multe momente de încîntare. El denotă că realizatorii emisiunii Teatru la microfon au devenit conştienţi de necesitatea de a face din activitatea lor nu numai un mijloc de popularizare a creaţiilor dramatice, dar şi manifestări de adevărată *artă* teatrală, şi că microfonul, în limita condiţiilor sale specifice, poate să creeze o poezie nouă, menită să compenseze atmosfera şi plasticitatea vizuală a spectacolelor de sală.

Pericle MARTINESCU

Teatru la televiziune

Kalhas şi *Cîntecul lebedei* de Cehov

Este foarte avantajos, în competiţiile internaţionale, ca toată lumea să plece de la zero. Şi acesta e fericitul caz al televiziunii. În alte arte, ca de pildă în cinematografie, dimpotrivă, noi romînii sîntem apăsaţi de un triplu handicap: cincizeci de ani de cinematografe bună la alţii, treizeci de ani de cinematografie proastă la noi şi o lungă tradiţie de joc actoricesc în film care nici în teatru nu mai e azi valabil. În schimb, avem şi noi asupra străinătăţii un handicap pozitiv: acela de a nu ţine seamă de obiective de ordinul profitului comercial. Mare avantaj asupra ţărilor capitaliste, unde orice îndrăzneaţă inovaţie cutezătoare e frînată de spectrul falimentului comercial. Aceasta ar permite cinematografiei noastre, dacă şi alte condiţii (relativ uşoare) ar fi îndeplinite, să strălucească la concursurile mondiale în foarte scurt timp.

Handicapul acesta pozitiv îl găsim şi la cea mai jună dintre artele romîne, arta televiziunii. In plus, noul gen de spectacol scapă de acel multiplu handicap care împovărează cinematografia noastră. Cum spuneam de la început: televiziunea e pretutindeni un nou-născut. Aci, toată lumea porneşte de la zero. Aci, romînul, care e din fire un om talentat, poate lesne ţine pasul, ba chiar întrece pe concurentul străin.

Am luat contact cu cîţiva din cei ce-şi frămîntă meningele pentru a scoate ceva bun din viitoarele noastre spectacole televizate şi am fost impresionat de entuziasmul şi spiritul inventiv al acestora. Ei sînt pe linia cea bună, care se poate rezuma aşa: trebuie nu numai să găsim lucrări care să se potrivească acestui nou gen de artă, dar şi să căutăm, să descoperim, să lămurim în *ce consistă*, ce *este* această artă nouă. Pînă acum, nici la noi, nici aiurea nu s-a răspuns încă. Se caută. Şi, probabil, se va găsi. Avem şanse să găsim şi noi, ba poate chiar înaintea altora. Încă o dată: toată lumea are privilegiul de a se afla acum la punctul zero.

Prima condiţie a unei arte este să nu „facă dublă întrebuinţare" (double emploi) cu celelalte, să aibă nota ei proprie în panteonul muzelor. Televiziunea are contingenţe cu multe genuri literare, plastice, muzicale. Din bogatul ei conţinut posibil, ce este oare mai important, ce este secundar? Este televiziunea, mai cu seamă, teatru? Sau, mai ales, conferinţă? Sau, pur şi simplu, mijloc radiofonic de transmisiune de ştiri? Imaginea e fundamentul? Sau acompaniamentul? Principalul e sunetul, muzica, aşa cum se petrece la „programele artistice" de la Radio? Sau accentul rămîne pe elementul spectacol, partea sonoră însoţind partea vizuală după anumite legi? Şi aceste canoane se apropie ele mai mult de cele ale teatrului? Sau de ale filmului? Şi de ale cărui teatru, şi de ale cărei clase de filme? Căci aceste două arte comportă fiecare genuri felurite, cu reguli proprii. Şi întrebări de acestea se pot pune multe.

Că televiziunea, exact ca şi cinematograful, îşi are statutul ei estetic propriu, este sigur. Că, în ciuda acestei autonomii, ea are contingenţe cu toate celelalte arte, este nu mai puţin sigur. Rămîne a le desluşi, pentru a avea, la dispoziţia căutătorilor şi creatorilor de frumuseţe, un far călăuzitor.

Dar cu radiofonia? Ce contingenţe are? Artisticeşte, cred că nici unul. Faptul că ambele instituţii se servesc de unde electromagnetice, transmise fără fir, nu creează vreo înrîurire. Ambele instituţii, şi Radio şi T. V., se servesc de chei la uşi, fără ca aceasta să le înglobeze pe amîndouă în sectorul suprem al lăcătuşeriei. Dar e aci ceva şi mai grav. Un bun şi grijuliu slujitor al radiofoniei ar putea să nu înţeleagă nevoile şi funcţiunea artistică a televiziunii. El va fi tentat mai întîi să dea prioritate elementului anestetic al simplei telecomunicaţii. Aparatul de T. V. va avea deci drept de funcţie principală de a transmite, pe lîngă discursul cutărui om politic, crîmpeie din înfăţişarea sa vizuală. În cel mai bun şi artistic caz, televizorul va reproduce, cu simplul şi modestul rol de tiparniţă, cutare spectacol de teatru, cutare concert, cutare balet, unde televiziunea este un simplu agent de transmisie, exact ce este librarul pentru valoarea cărţii difuzate. Creatorul radiofonic are o sarcină artistică foarte grea, aceea de a rezolva totul numai prin sunet. Aceasta îi ascute desigur inteligenţa şi sensibilitatea către anumite probleme, dar inevitabil i le deformează pentru toate celelalte arte, şi mai cu seamă pentru una eminamente vizuală ca televiziunea.

Televiziunea se află, deocamdată, în situaţia celui ce vrea să înveţe să înoate, şi care este dus cu barca în mijlocul lacului, unde este aruncat zicîndu-i-se : „ia să vedem cum te descurci". Şi, spre uimirea mea, începătorul nostru se descurcă.

Dar toate cele amintite pînă acum nu epuizează problema, ci doar o deschid : problemă pe care o vom trata aci mereu, pînă se va rezolva. Deocamdată, şi înainte de a termina, vreau să spun cîteva vorbe despre chestiuni de actualitate imediată.

Televiziunea noastră a dat primul ei spectacol de artă televizuală propriu zisă. A fost o piesetă de circa 35 de minute, trasă din două bucăţi de Cehov : Schiţa *Kalhas* si un fel de scurt „léver de rideau", intitulat : *Cîntecul lebedei.* De altfel, ambele scrieri au nu numai subiect identic, dar şi acelaşi personaj, cu acelaşi nume : Vasili Vasilici Svetlovidov. Este vorba de un bătrîn actor, care, după 45 de ani de teatru într-un mic orăşel de provincie, şi-a jucat ultima lui reprezentaţie. După spectacol a băut cam mult, şi a adormit în cabină. Se deşteaptă cu gura amară şi argăsită, cu sufletul obosit de toate. Se tîrăşte din cabină pe scenă. În faţa scaunelor mizere şi deşarte, şi în prezenţa bătrînului sufler care dormea nopţile într-o lojă fiindcă nu mai avea casă, actorul nostru îşi aminteşte de viaţa lui artistică şi privată, de tinereţea pierdută, de talentul risipit. Îşi poate închipui oricine ce gînduri emoţionante a putut să evoce pana iscusită a lui Cehov, marele specialist în vieţi pierdute. Cele doar trei sau patru pagini ale schiţei permiteau acea concentrare stilistică în care Cehov este un neîntrecut maestru. Piesa într-un act este şi ea scurtă. Vreo şase pagini. Nici piesa, nici schiţa nu-s monotone. În schimb, adaptarea televizată nu putea evita impresia de monotonie. Spectacolul palpitant de materialitate al unei reprezentaţii teatrale, cu omul în carne şi oase, cu permanenta şi gradata lui apropiere şi depărtare de rampă, cu culoarea fizică a obiectelor, cu relieful imaginilor, toate astea într-o fotografie plană şi neagră nu există, sau mai bine zis *trebuie înlocuite cu echivalente ce ţin de o altă artă.* Şi această altă artă e aceea a filmului. Se putea arăta bătrînul actor aşa cum „arăta" el cînd era tînăr. În scurte planuri de cîteva secunde el putea apărea tînăr ofiţer de artilerie, tînăr artist în rolul lui Hamlet, tînăr îndrăgostit de femeea care-l iubea (dar nu deajuns ca să treacă peste prejudecata burgheză, care oprea căsătoria unei fete „bine" cu un „saltimbanc"). Se puteau arăta multe lucruri care ar fi compensat cinematografic ceea ce era imposibil de a exprima scenic. Adică, nu se putea. Mai întîi, pentru că bucata a fost lucrată „pe viu", fără înregistrări pe peliculă. Dar chiar aşa, ar fi trebuit ca studioul de teleînregistrare să surprindă suficiente platouri pentru schimbările de decor. În sfîrşit, chiar aşa, înregistrarea pe viu interzice schimbările de costum, de grimă, transformările din bătrîn în tînăr şi viceversa. Dar — cum spuneau prea bine autorii prelucrării — toate acestea puteau fi obţinute altfel şi foarte frumos. Poate, chiar mai frumos decît prin simplu şi banal decupaj de planuri. Se putea obţine prin supraimpresiune. Spectacolul continua „pe viu", dar pe o porţiune a ecranului s-ar fi putut proiecta sincron şi pe loc imagini în supraimpresiune ale aceluiaşi actor, imagini care acum ar fi exprimat gîndurile sale şi propriile lui amintiri.

Televiziunea are această particularitate, care e şi avantaj şi inconvenient. Imaginea e foarte mică. De aceea, e și foarte intensă. Asta îi dă o flacără, care aproape echivalează uneori cu relieful. În schimb, aceeași micime face imposibil jocul de fizionomie în orice alte împrejurări decît prim-planul. În film, chiar personajul dintr-un plan de fund tot mai posedă un nas de 20 de centimetri. În televiziune, detaliile de mimică se pierd. Iar de prim-planuri nu se poate abuza. Ele-s prin definiție momente singulare. În sfîrșit, chiar prim-planurile au în televiziunea noastră un imens cusur: actorii sînt îngrozitor de prost machiați. E de altfel firesc și scuzabil. Fardurile de teatru, cele de film și cele de televiziune sînt trei substanțe complet deosebite. Ar trebui, fie să se importe asemenea machiaje, fie să se intervină la cinematografie să se dea în lucrul laboratoarelor ei această problemă.

Există desigur și invenții regizorale, găsiri scenografice, posibile chiar în cadrul strîmt al purei înregistrări „pe viu". Iată un exemplu. Cînd actorul nostru își amintește de rolurile lui trecute și declamă din ele crîmpeie, se putea, la sfîrșitul tiradei, arăta sala goală, și din această sală goală puteau veni furtunoase și zgomotoase aplauze imaginare. Asta ar mai fi rupt monotonia. Și asemenea mici ameliorări se mai pot găsi. Totuși, nu multe. Nu pe ele trebuie să se conteze. Procentul cel mare de mijloace de a varia spectacolul, fie chiar numai prin supraimpresiuni, trebuie să vină de la imagine, de la *peliculă*. Iar just cu adevărat și realmente în sensul specificului acestei arte, ar fi — cum se face în alte țări — compunerea de „filme T.V.", filme special televizuale, proprii acestei arte. Eu văd drept o formă organizatorică adecvată a televiziunii noastre, eventuala ei îmbinare cu studiourile „Alexandru Sahia". Problema lor e în mare parte identică. Amîndouă sînt în explorarea unei arte noi — mondial nouă. Amîndouă trebuie să descopere legile unei arte în fașă. Deosebit de asta, amîndouă, fac bucăți scurte, prin asta special de proprii spectacolului televizat. În sfîrșit, și aceasta este poate punctul de „afinități elective" cel mai serios, ambele arte — documentarul și telespectacolul — au ceva în comun: caracterul emoțional de intimitate. Documentarul e poezia ascunsă a lucrurilor. Telespectacolul își trage caracterul de intimitate din înseși condițiile fizice ale desfășurării sale. Vizionarea se face acasă, la gura sobei, în liniștea zilei sfîrșite și a muncii terminate, în familie și la papuci, la ora cînd visăm.

Reamintesc toate acestea și pentru că, din conversațiile mele cu colaboratorii de la T.V., am aflat că, în programul lor de viitor, se gîndesc serios să scoată efecte artistice de film din spunere de versuri, comentarii de versuri, acompaniamente plastice și muzicale la aceste versuri. Nu pot să spun cît de excelentă mi se pare această idee. Dacă reușește, va fi o inovație care ar putea impresiona chiar dincolo de granițe, ca un aport romînesc interesant.

Vreau, înainte de a termina, să spun că, în ciuda unor cusururi care nu-s ale lui ci ale unor condiții obiective de început primul spectacol televizat romînesc merită laude, și pentru regizorul Motric, și pentru excelenta interpretare a lui C. Ramadan.

D. I. SUCHIANU

Teatru de păpuși

Bacău: *Isprăvile lui Păcală* **de G. Baron; Iași:** *Cocoșul, cîinele și vulpea* **de St. Teodoru și** *Poamele vrăjite* **de T. M. Petcuț**

Poate că genialul regizor făcea numai o glumă atunci cînd, declarîndu-se plictisit și nemulțumit de actori, își anunța intenția de a-și lua ca „material" artistic numai elemente confecționate din lemn, clei, cuie și sfoară: marionetele .

În existența mondială a teatrului de păpuși a survenit un salt calitativ brusc. Ultimii 15—20 de ani i-au ridicat pe Petrușca, Karaghioz, Arlechin sau Vasilache din bîlci și le-au dat har artistic, solemnitate, respirație și forță de convingere. Pretextul exhibiționist a devenit artă cu profil și specific, jocul lui Reinhardt și Baty a devenit teatru de marionete și păpuși.

Posibilitățile de desfășurare aproape nelimitate ale genului au totuși neajunsul unor

Scenă din „Isprăvile lui Păcală" — Teatrul de Păpuşi din Bacău

limite tehnice : sfoara marionetei, care dă mersului un caracter ţeapăn ; mîna păpuşarului, care înlocuieşte membrele păpuşii. Şi într-un caz şi în altul, aproape că nu există un text prohibit păpuşii (celebrul Trnka repetă la Praga *Visul unei nopţi de vară* de Shakespeare) şi fantezia creatoare dă cale liberă oricărei încercări.

Teatrul romînesc de păpuşi a urcat rapid trepte care l-au dus la o altitudine care cere eforturi respiratorii şi mai ample. Citesc cronicile publicate în presa cehoslovacă în urma turneului Teatrului „Ţăndărică", şi concluziile sînt mai mult decît măgulitoare. Păpuşarii romîni au cucerit exigenţii spectatori formaţi la celebrele teatre ale lui Skupa, Mahlik, Trnka.

Ceea ce e pozitiv în activitatea primului nostru teatru de păpuşi e faptul că progresele tehnice (mînuire, scenografie, trucaje) s-au grefat cel mai ades pe un conţinut artistic valoros, că ele au mers gradat cu desăvîrşirea măestriei, cu însuşirea unei interesante „concepţii păpuşăreşti" din partea întregului colectiv. Esenţializarea personajului, căruia masca imobilă îi reduce iniţial din forţa artistică, a fost problema-cheie a spectacolelor şi — păstrînd proporţiile — aceeaşi problemă a stat totdeauna în faţa teatrului „cu mască". Realizările plastice au fost deci în centrul atenţiei, spectatorii fiind obişnuiţi ca la fiecare nou spectacol să fie „epataţi" într-un fel sau altul, fapt care, după cum vom vedea, nu a ajutat totdeauna...

Nu e cazul să insistăm acum cînd deschidem rubrica noastră „păpuşărească" asupra succeselor teatrului bucureştean : *Umor pe sfori, 2—0 pentru noi* şi altele care au fost salutate la timpul lor...

Dacă, într-o bună măsură, s-a ajuns la intuirea unui specific al teatrului de păpuşi, la acea „esenţializare" de care pomeneam, la o stilizare care ocoleşte copia grotescă a naturii, mai puţin s-a realizat în direcţia creării unui repertoriu specific.

Poate de aceea, la prima noastră cronică, ne-am îndreptat către două colective din provincie, încercînd să găsim acolo o prospeţime, o suavitate, care să suplinească lipsurile de măiestrie şi meşteşug. Teatrul de păpuşi din Bacău ne-a pus în faţă problema abordării motivelor folclorice în basm. Eroul piesei ne-a ispitit... E vorba de Păcală.

Scenă din „Isprăvile lui Păcală" — Teatrul de Păpuşi din Bacău

Inspirată foarte de aproape din hazliile istorii ale sfătosului Dulfu, pieseta *Isprăvile lui Păcală* de George Baron, caută să anime în scena păpuşărească legendara figură a eroului nostru Păcală. Istoria literaturii cunoaşte numeroase încercări — cele mai multe neizbutite — de a surprinde epic sau dramatic personajul acesta, esenţă a umorului romînesc, îmbinare de tîlc şi faptă, cumulînd sfătoşenia lui Pann cu îndrăzneala haiducească, rudă prin simbol cu celebrul Ullenspiegel.

Nu e deci de mirare că George Baron n-a reuşit decît să descifreze unele momente scenice, să „povestească dramatic" episoade anecdotice. Chiar şi în perspectiva unor minime pretenţii, figura lui Păcală ne-a apărut diluată şi fără vlagă, cu implicaţii întîmplătoare în acţiune. Nici unul din tablourile însăilate de George Baron nu a reuşit să lumineze calităţile renumite ale hîtrului poznaş ; ci, el apare ca un figurant într-o serie de întîmplări în care a „căzut" fără voie. Mai mult ajutat de alţii decît ajutînd el pe cei care au nevoie, Păcală al lui George Baron apare şi într-un tablou (nunta, în care Păcală e travestit în mireasă) grotesc, cu un haz dubios ca semnificaţie. Trebuie să-i reproşăm autorului şi limba, pe care n-o prea mînuieşte cu uşurinţă, şi utilizarea unor expresii moderne într-un cadru rustic, patriarhal. Baron nu a descifrat semnificaţia mult mai amplă a eroului, care se cere proiectat în legendă, aşa cum a făcut Pann.

Şi totuşi piesa aceasta a fost jucată de mai multe teatre şi a fost se pare apreciată de „păpuşari". Explicaţia ar fi că autorul, el însuşi slujitor al teatrului de păpuşi, a ştiut să servească elementele scenice ale genului respectiv, a scris mai puţin de pe poziţia unui scriitor şi mai mult de pe poziţia unui regizor sau interpret care şi-a imaginat mişcarea scenică a personajelor, le-a dozat intrările şi ieşirile din scenă, bătăile (indispensabile teatrului de păpuşi în egală măsură ca şi commediei dell'arte).

Slaba valoare a textului, cotat drept „păpuşăresc" ridică din nou problema necesităţii îmbinării calităţii unui text bun literar cu specificul genului. Prea deseori am asistat la spectacole care aveau numai una din aceste două jumătăţi... Poate că şi în teatrul de păpuşi colaborarea strînsă regizor-autor ar fi asemănătoare cu cea din cinematografie : regizor-scenarist. Fără a minimaliza entuziasmul unor lucrători din domeniul teatrelor de păpuşi totuşi să nu uităm că micii spectatori trebuie educați din punct de vedere estetic la nivelul lor, chiar dacă acesta se află la altitudinea scenei de păpuşi. Folclorul, izvor generos de inspirație își aşteaptă încă maestrul creator care să-i lumineze izvoarele de aur.

Un tînăr regizor, Matei Rabinovici, a încercat să suplinească plastic în spectacol ceea ce lipsea în text (avînd drept interpreți foarte mulți debutanți) şi a reuşit aceasta în scenele de masă (subliniez ca o fericită compoziție plastică scena „ospățul nupțial", care s-a desfăşurat cu savoare şi haz păpuşăresc). Din păcate, există încă lipsuri, care țin de o tehnică elementară şi de dicțiune, dar sperăm că ele vor dispărea odată cu „creşterea" colectivului. Au încercat să completeze atmosfera rustică şi cadrul plastic, — decorurile lui Valentin Prisăcaru şi păpuşile lucrate de Alex. Pricop şi Ioana Şebe. Pe aceaşi linie s-a mişcat şi firicelul zglobiu al melodiilor scrise de Aurel Iancovici şi Didi Steinboch.

*

Ne era proaspăt în minte entuziasmul cu care publicul bucureştean a primit spectacolul *Punguța cu doi bani*, jucat de Teatrul de păpuşi din Iaşi. Acest colectiv reuşise să aducă o savoare plină de parfum, un haz de bună calitate.

Decepția ne-a fost sporită de această plăcută amintire. Am asistat la un spectacol compus din două piese, mult sub posibilitățile reale ale teatrului ieşean. Prima ridică probleme legate de teatrul pentru preşcolari : *Cocoşul, cîinele şi vulpea* de St. Teodoru, intitulată fabulă (?). N-am înțeles de ce sceneta a fost intitulată fabulă şi nu de pildă vodevil, fiindcă subtitlul ar fi avut aceeaşi valoare şi într-un caz şi într-altul şi nu i-ar fi schimbat caracterul incolor şi plicticos. Un cocoş face casă bună cu un cățel, şi vulpea vrea să-l mănînce pe cîntăreț. Micul arsenal de banalități al istorioarelor pentru copii a fost folosit copios şi nedibaci. Copiii se amuză cînd vulpea îl strînge de gît pe cocoş şi cînd cățelul o trage pe vulpe de coadă. Morala ? „Pelicanul sau babița", cum ar spune Urmuz ! De ce s-a ales tocmai această fabulă ? De ce, interpreții Valter Petru — Cîinele — şi Alfons Dulman — Cocoşul — au voci egale, încît nu ştii care e unul şi care e altul ? Silueta schițată de C. Brehnescu (Vulpea) aducea pe alocuri o notă personală, şi numai atît.

Scenă din „Poamele vrăjite" — Teatrul de Păpuşi din Iaşi

Simplitatea acțiunii, necesară preșcolarilor, a fost înlocuită cu simplismul; acțiunea vioaie, cu dialogul plat. Partea a doua a spectacolului a cuprins piesa *Poamele vrăjite* de Teodora Marcia Petcuț. Cunoaștem, din păcate, prea puține piese care aduc în scenă eroi contemporani, școlari, pionieri. Ne-am bucurat citind afișul: unul din eroi era un pionier. Și totuși... povestirea cuprinde un amestec neomogen de elemente realiste și fantastice. O bunică se plimbă cu doi nepoți prin pădure, ducînd o discuție obișnuită. Găsesc un pom cu fructe minunat colorate. Bunica îi oprește pe copii să le guste, din pricină că aceste poame împietresc inima celui care le gustă (s-ar putea face o analogie cu basmul lui Andersen: *Inima de gheață);* Petruț nu rezistă și devine un copil rău, care trage mîțele de coadă și o scuipă pe bunică. Apoi, Petruț pleacă în pădure unde apare o zînă, care îi spune că va deveni din nou bun, numai făcînd fapte bune (! ?). Petruț va înfăptui un act de mare curaj, alungînd un lup care fugărea o iepuroaică... Povestea amestecă planul fantastic cu cel real într-un mod destul de neorganic, urmărind o morală confuză: ascultarea de bunică, interdicția de a gusta din poame vrăjite, sau „nu e bine să fii rău". Autoarea nu a îndrăznit să-și introducă eroul într-un „conflict contemporan", ci a căutat o soluție fantastică. Lipitura nu a „ținut" însă, iar spectacolul se desfășoară cuminte și potolit pînă la banalitate din punct de vedere artistic, fără lacune stridente, dar și fără proeminențe. Regia semnată de doi din mînuitorii fruntași ai teatrului: Emil Petcu și C. Brehnescu, nu ne-a înfățișat nimic din îndrăzneala unui debut, în afara ciudățeniei alegerii piesei. E regretabil că acest teatru înzestrat cu talente valoroase, cu un priceput director, regizor și pedagog — M. Al. Foca — nu deschide aripi curajoase, îndrăznețe, spre a aborda pieptiș un repertoriu și montări interesante, mai ales în sectorul acesta destul de vitregit al inspirației populare. Rămîne ca păpușarii ieșeni să fie la înălțimea speranțelor ce s-au pus în ei. Și asta nu numai cu *Scufița roșie,* viitoarea lor premieră!

*

Două teatre de provincie, care ridică probleme acute ținînd în primul rînd de repertoriul teatrelor de păpuși; trei piese care trădează lipsuri serioase în trei domenii diferite ale acestui repertoriu: folclor, preșcolari și pionieri...

Se cuvine ca, la nivelul faimei internaționale a teatrului romînesc de păpuși, repertoriul nostru să fie bogat, îndrăzneț și (o cerință paradoxală)... literar.

Primul festival mondial al teatrelor de păpuși are loc doar la București și noi sîntem **gazdele!**

Al. POPOVICI

Cronica cronicii

Mîța în sac . . .

Condițiile — structurale, metodologice și, nu în cele din urmă, de concepție — pe care o cronică teatrală (cum o vor unii) sau dramatică (după preferința altora) are să le îndeplinească sînt multiple. Ele se pot însă practic și mai limpede impune și cunoaște printr-o cernere îndelungă, analitică a cronicilor noastre. De aci rostul acestei cronici a cronicilor însele. Deocamdată socotim că se cuvine, înainte de a dezbate condițiile unei cronici, ca în mărturisirea opiniilor noastre de judecători ai mișcării teatrale, să ținem seama de o împrejurare prealabilă. Să ținem seama de funcția informativă și instructivă a acestor opinii. Să ținem seama că cititorul ne crede pe cuvînt și ne citește cu încredere (în seriozitatea și competența noastră) atîta vreme cît nu ne-a prins „cu mîța în sac". Mîța în sac poate fi cînd ușurătate, cînd lipsă de principialitate, cînd impostură, cînd părtinire, cînd altceva de același soi, cînd toate laolaltă. Ea se lasă uneori cu ușurință prinsă. Alteori, stă cuminte, camuflată după aura solemnului sau doctoralului, ori după curgerea spumoasă a unei volubilități șarmante și teribiliste. Alteori însă, ea își strigă prezența fără să fim totuși în stare a-i dibui locul de unde o strigă. O simțim zgîriindu-ne prestigiul profesional ; o simt mai ales cititorii, îndeosebi făuritorii de spectacole — scriitorul, actorul, regizorul, pictorul scenograf etc. — sîngerîndu-le buna credinţă în faţa scrisului nostru. Mai limpede : puşi în faţa comentariilor noastre critice de cronicari statornic acreditaţi pe lîngă diferitele noastre periodice, cititorii rămîn foarte adesea stupefiaţi şi derutaţi. Stupefiaţi cînd descoperă în chiar datele elementare ale operei criticate, în chiar premisele ei, divergenţe de opinii şi, fireşte, divergenţe de concluzii. De aci, deruta. E stupefiant, în adevăr, să ieşi cuviincios în lume şi să te întîmpine la colţ de stradă ba reproşul că-ţi porţi pălăria pe cap, ba surprinderea că ţi-a crescut pe creştet o ciupercă, ba întrebarea, dacă nu cumva, la chelia ta, n-ar fi fost mai potrivită o tichie de mărgăritar, ba, în sfîrşit, dar cu timiditate, un salut prietenesc căruia — pus pe gînduri de primele acostări — nu mai ştii dacă trebuie sau nu să-i răspunzi, dacă e sau nu un salut efectiv ori o luare în rîs...

Cazul de mai jos nu e un simplu caz, ci o pildă.

I. D. Şerban, tînărul autor, şi Victor Bumbeşti, bătrînul director de scenă al *Casei liniştite,* sînt, deopotrivă cu cîţiva dintre protagoniştii spectacolului, victime ale unei atari stupefacţii şi derute. N-am stat cu fiecare în parte de vorbă. Dar fiecare în parte se mai întreabă poate şi azi — aşa cum se întreba Victor Bumbeşti a doua zi după apariţia cronicilor consacrate premierei cu care Teatrul Armatei şi-a deschis stagiunea : ce să aleg din cîte se tot spun şi se zic în cronicile astea ? Una descoperă în opera de debut a lui I. D. Şerban şi-i salută „simţul dramatic", „capacitatea de a reda scenic caractere" (semne clare ale unui talent autentic „cu toate stîngăciile inerente începutului" cum ar fi bunăoară „folosirea unor procedee oarecum uzate", „procedee şablon în construcţia dramatică") şi reproşează regiei că a *îngroşat* aceste slăbiciuni, *estompînd,* în acelaşi timp, numeroase nuanţe şi amănunte, prin folosirea celor mai facile şi mai uzate mijloace scenice ; aceste mijloace golind de nerv multe dintre personaje şi reducîndu-le uneori la nişte scheme fără viaţă... Altă cronică însă subliniază „conştiinciozitatea" cu care s-a prezentat *Casa liniştită* la Teatrul Armatei şi notează că regia lui Bumbeşti „a urmărit să gradeze evoluţia conflictului", şi că ea a izbutit „să realizeze o tensiune marcată". Ceea ce, credem, nu poate să se întîmple prin îngroşarea, ci prin estomparea slăbiciunilor piesei ; nu prin estomparea, ci prin reliefarea nuanţelor. În schimb, aceeaşi a doua cronică, în „dorinţa de a-l ajuta pe autor", caută în piesa lui „dorinţa de a săvîrşi capodopere" şi se miră că nu „distinge" în ea o asemenea dorinţă. De aci, dezamăgirea că, nefiind lipsită de calităţi, ea abundă în : simplism, convenţionalitate, scheme cunoscute, artificii obosite ; că autorul se împacă cu mediocritatea, renunţă prematur la pionierat, pentru a îmbrăţişa puerilul, bagatelizează pe duşmani, realizează caractere uşor ridicole de operetă, melodramatizează situaţiile, îngroaşă lacrimogen replicile, uniformizează zbuciumul eroilor, calcă în idilism şi în schematism ca în străchini şi, ca atare, descurajează. Povara unei alăturări prin contrast de Leonid Leonov şi, prin Leonid Leonov, de Cehov,* se adaugă la toate acestea, încît te întrebi : ce a mai rămas şi care sînt în fond calităţile care „nu lipsesc" în piesa lui Şerban ca să mai poată fi în stare a fi „conştiincios" şi cu „tensiune marcată" prezentată pe scenă ? Cronica în cauză nu răspunde. Ea pune doar pe gînduri pe autor şi pe regizor. Noroc că mai e un al treilea cronicar. Acesta elogiază piesa [deşi nu ocoleşte ispita unei şopîrle : „ar fi cît se poate de lesnicios ca lucrarea să fie „pulverizată", comparînd-o cu cîteva modele ilustre. Dar aceasta n-ar reprezenta (pentru tînărul debutant —*n.n.)* un ajutor efectiv"]. În schimb, spectacolul de la Teatrul Armatei se arată cronicarului ca făcînd „vizibile cusururi ale piesei care la lectură puteau rămîne neobservate". Aceste cusururi „care la lectură puteau rămîne neobservate" (! ?) — printre altele iarăşi : simplism, stereotipie, superficialitate, ocol sau neputinţă de a adînci psihologia eroilor etc. — se traduc într-un termen sintetic cu „goluri în text". Numai că aceste goluri se reproşează fie actorului Florin Stroe (care nu le-a suplinit printr-un joc vibrant, sincer, nuanţat), fie actriţei Geta Cibolini (care abia în ultimul tablou, datorită poate „presimţirii apropiatului eşec al spionilor", se leapădă de „înţepenire", de „o anume atitudine insinuantă nemotivată" ca să devină degajată); fie, fireşte, regizorului Bumbeşti, care „nici nu a estompat cu subtilitate scăderile piesei, nici nu a pus în valoare calităţile ei" şi care, vinovat de toate lipsurile interpreţilor, nu are nici un merit cînd aceiaşi interpreţi, ori alţii, sînt, vorba ceea, bine. (În aceste împrejurări, meritul revine, cum s-a întîmplat Getei Cibolini, „presimţirilor" sau, mai ştii, întîmplării, sau nimănui. Sau : s-ar cuveni poate să se lămurească cronicarul asupra relaţiilor, cîte şi cum există, între autorul dramatic, regizor şi interpret.)

---

* Un alt cronicar aduce în cauză mitologia, saga-urile nordice, legendele arabe, basmele noastre, pe Balzac, Dickens, Apollinaire, Gide, Sofocle, Beaumarchais, Arhimede, Conan Doyle, Simenon şi... ultimul film *Clouzot*...

Dar dacă regizorul e învinuit în această cronică, să zicem vag şi arbitrar, el îşi vede în altă cronică, lapidar şi precis, indicate izvoarele greşelilor sale artistice : Nu a fost „parcă suficient la curent cu realităţile patriei noastre", a pus în tipare vetuste suflul nou al piesei, văduvind-o de alegreţă şi de nerv ; „a lucrat pe „fişe", pe compartimente şi nu unitar, aşa cum s-ar cuveni". Aşa să fie ? se întreabă regizorul care descoperise cu două cronici mai înainte că realităţile patriei fuseseră aşezate în tipare vetuste, dimpotrivă, de către autor. (Se aduceau în acea cronică şi asociaţii grăitoare : Bataille, Bernstein...) Aşa să fie ? se întreabă regizorul, care se descoperă în altă cronică vinovat că a respectat dimpotrivă ceea ce apărea aici, ca să zicem aşa, unitar în piesă : „schema-i monotonă"... ; ori, în altă cronică, că s-a limitat, cu bune rezultate, la realizarea ansamblului (deşi, de astă dată, nu monotonia ci „ritmul viu, susţinut" îi era însuşirea) uitînd că „regia nu este numai arta ansamblului, ci şi a detaliilor". Abia într-o ultimă cronică, „singura greşeală" a regizorului apare din nou în „travaliul" şi în minuţia cu care a lucrat tocmai detaliile, respectînd „greşeala tinereţii lui Şerban : lipsa de muşchi, de declanşări şi de lovituri, ritmul general al acţiunii." Aşa să fie şi cum să fie oare ? se întreabă regizorul îngrijorat, în căutarea adevăratelor lui greşeli.

Ce să mai zică apoi autorul ? E ridicat într-o cronică în slăvi pentru reuşita îmbinare a dramei poliţiste cu cea psihologică, pentru complexitatea problemelor ce atacă, pentru „poezia liniştii" pe care le desfăşoară, pentru talentul lui „neviciat de artificiul scenei", dar şi pentru „vivacitatea cu adevărat scenică" a scrisului său. E supus în aceeaşi cronică, dar ceva mai încolo, unui duş rece. Păcate de debut îi pătează virtuţile : „vivacitatea" cu adevărat scenică" a talentului său „neviciat de artificiul scenei", e pur şi simplu inexistentă, bunăoară în actul I, act „lungit, domol şi cam înghesuit". După ce că „discuţiile se lungesc", ele mai sînt „uneori inutile, pe eşaloane convenţionale" ; ceea ce nu exclude observaţia consolatoare că „pe alocuri, scoate capul cîte o replică de efect, că, încă din primul act, e remarcabilă „capacitatea" de a crea caractere diferenţiate bine" dar şi, imediat, reticenţa că atari caractere „distincte" şi oarecum original construite" se însoţesc cu „altele palide"...

Aprehensiunile din această cronică — şi din altele — sînt în altă cronică contrazise de fugoase elogii unde, ceea ce era aiurea convenţionalism, artificialitate, lîncezeală, monotonie etc. devine acţiune lipsită de stridenţă, evoluînd „fără situaţii trase de păr", „în baza unei logici simple şi strînse", evitîndu-se lungimile, lăsînd dialogul să curgă vioi, antrenant, fără să dea timp să te plictiseşti... Iar ceea ce apare aici fără reticenţe afirmat se repetă în altă parte, într-un strălucit joc al echivocului : „construcţie rapidă" şi „simţ al dialogului" de o parte, „lipsa ritmului hiperdinamic" şi „discuţii lîncede cu două înţelesuri ori fără nici unul", de altă parte ; ici „autorul nu se încurcă în „literatură", nu face „poezie" plată şi hodoronc-tronc", colo autorul foloseşte „stîngăcii şi dulceţuri de carte poştală" ; cînd i se laudă autorului darul de a identifica şi caracteriza oamenii, cînd piesa e ratată, tocmai datorită eroului principal „ale cărui comportări sînt, mai toate suspendate, înjumătăţite, contradictorii, opace..."

Revin la întrebarea regizorului : ce să aleg din cîte se tot spun şi se zic în aceste cronici ? Aş fi fost gata să dau bătrînului interlocutor răspunsul pe care Goethe l-a dat cîndva lui Eckermann, cînd acesta se arătase neliniştit de deosebirile de vederi cîte îl năpădiseră cu prilejul lecturii nu ştiu cărui volum al nu ştiu cărui gînditor : „Tocmai asta e ! Egalitatea părerilor ne împacă cu noi înşine. Numai divergenţa de păreri ne face productivi." Dar lectura cronicilor în cauză m-au impiedicat să apelez la sprijinul bardului de la Weimar. Aici, nu divergențele de păreri sar în ochi, ci, din păcate, „mița în sac". Nu știu și nu vreau încă să știu unde, la cine, s-o prind. Dar, pentru prestigiul cronicarilor noștri și pentru folosul cititorilor — artiștilor și scriitorilor — noștri, această miță trebuie să iasă singură din sacul cronicilor, înainte de orice act de comentare și valorificare a lor.

Florin TORNEA

P. S. Notă bibliografică. Citatele sînt extrase din cronicile apărute în : „Scînteia Tineretului", nr. 2603, 21/IX.1957 (cronicar Ada Simionescu); „Gazeta Literară", nr. 39 (185) din 26/IX.1957 (cronicar V. Mîndra) ; „Informația Bucureștiului", nr. 1288 din 26/IX.1957 (cronicar Mihail Lupu) ; „Munca", nr. 3091 din 5/X.1957 (cronicar Al. Andrițoiu) ; „Contemporanul", nr. 38 (572) din 20/IX.1957 (cronicar Mihnea Gheorghiu) ; „Scînteia", nr. 4012 din 18/IX.1957 (cronicar Andrei Băleanu); „Romînia Liberă", nr. 4049 din 17/X.1957 (cronicar Radu Popescu).

---

clar...

EVOLUȚIA DRAMATURGULUI. — Desigur că raportînd *Jocul de-a vacanța* la totalitatea creației dramatice a lui Sebastian, apare evidentă poziția de primă treaptă a acestei piese de debut, o primă treaptă urmată de altele în care rînd pe rînd se clarifică poziția ideologică a dramaturgului. Se cristalizează căpătînd maturitatea împlinirii artistice și ideologice... Acesta este sensul profund optimist al evoluției lui Mihail Sebastian : eroii lui încep prin a fi înfrînți și sfîrșesc prin a învinge.

(Mihail Sacter, în cronica la Jocul de-a vacanța, *Teatrul de Stat Bacău. „Steagul roșu", Bacău, nr. 1476.)*

...obscur

CU TOBE ȘI SURLE. — ...„Masca lui Neptun" rămîne un spectacol care adaugă *o verigă la lanțul de succese cu care ne-a obișnuit Teatrul de Stat Galați*, un spectacol care *încîntă ochiul și delectează pe spectatori*.

(E. Arghirescu, în cronica la Masca lui Neptun, *Teatrul de Stat Galați. „Viața Nouă", Galați, nr. 4013.)*

LUARE DE POZIȚIE. — Rolul maiorului în retragere a fost jucat de actorul Ion Negrea, care *i-a făcut* o bună interpretare. *N-ar fi stricat* însă ca tot timpul *să fi avut poziția* pe care a luat-o în actul întîi, tabloul doi.

(M. Avramescu, în cronica la Jocul de-a vacanța, *Teatrul de Stat Reșița. „Flamura Roșie", Reșița, nr. 830.)*

ROLUL PERMITE. — ...rolul permite *debitarea* ușor cinică și *surîzătoare a paradoxurilor* și o anume prezență în acțiune, ce se face remarcată.

(Ion Vlad, în cronica la Arborele genealogic, *Teatrul Național din Cluj. „Făclia", Cluj, nr. 3424.)*

NIVEL. — „Masca lui Neptun" *depășește nivelul* unei simple *lucrări de intenții*, reușind să prezinte spectatorului unele personaje bine creionate, chiar dacă numeric ele sînt cam puține.

(Eugen Groza, în cronica la Masca lui Neptun, *Teatrul de Stat (secția romînă) Oradea, „Crișana", nr. 248.)*

PRO CĂRĂMIDĂ ȘI BÎRNE. — Avem o singură obiecție : decorul ni se pare prea convențional, *prea teatral*, mai ales în primul act, unde chiar și din ultimul rînd al sălii se vede că e vorba de *furnir* și *mucava*.

(M. Tabac, în cronica la Ochiul babei, *Teatrul de Stat Reșița. „Drapelul Roșu", Timișoara, nr. 3980.)*

DEBUTURI ÎN CRITICĂ

Notații la problema conflictului

Pregătită de mai toți cronicarii rubricilor de specialitate, care nu-și ascundeau indignarea, motivată de altfel, asupra inerției teatrelor în promovarea pieselor originale, discuția în jurul ultimelor producții ale dramaturgiei originale a continuat în presă cu ocazia deschiderii noii stagiuni. Numărul mare de premiere cu piese originale, varietatea lor tematică și conștiincioasele cronici apărute cu promptitudine în toate gazetele îndreptățeau speranțele într-o dezbatere deschisă și, bineînțeles, fructuoasă.

Din păcate, această dezbatere a fost temperată de sagacele cronicar al „Contemporanului" — M. Radnev — care, erijindu-se în purtătorul de cuvînt al întregii opinii teatrale, expediază într-un articol marginal, intitulat sentențios „Viziuni minore", nu mai puțin de cinci piese, trăgînd o serie de concluzii definitive și — de ce n-am spune-o? — unele chiar superficiale. Faptul este cu atît mai grav, cu cît ne aflăm în fața unor debuturi în cel mai dificil gen literar, în fața unor producții ale dramaturgiei originale, în fața unor autori ce doresc să fie discutați — și nu numai la modul cronicii — a unor autori care doresc să afle păreri avizate, motivate, și nu simple „constatări" ce trădează o lipsă de discernămînt critic.

Este adevărat că *Secretul doctorului Bergman, Microbii, Flacăra vie, Seara răspunsurilor* și *Casa liniștită* nu sînt dintre cele mai valoroase piese originale. Dar, nu cred că li se poate face autorilor un proces de intenție, învinuindu-i de „viziune minoră" asupra actualității, de „lipsă de conflict" în tratarea temelor, sau de „o nemaipomenită contrafacere a realității". Desființați ca dramaturgi „la capătul atitor constatări critice" — cum și le numește cronicarul —, acestor autori dintre care, precizează același cronicar, „unii au calități literare", li se mai acordă o șansă, fiind povățuiți (mă întreb dacă vor mai avea curajul) astfel: „ei pot scrie mai departe teatru cu mai mult succes".

Este inutil să se ridice cineva în apărarea autorilor; este util însă să se continue discuția asupra acestor piese.

La o cercetare mai atentă a textelor, s-ar putea obiecta autorilor respectivi că peste unul din principalele capitole ale sintaxei dramaturgice, conflictul, au trecut cu mai multă ușurință. Astfel, Frederic Vinea, abordînd o formulă de compoziție rar întîlnită în dramaturgia originală, asemănătoare decupajului cinematografic, s-a lăsat atras și depășit de ea, escamotînd nu numai problematica, dar și conflictul piesei, lupta împotriva prejudecăților rasiale. Cea mai importantă obiecție ce i se poate aduce autorului în acest sens, al conflictului, este faptul că nu a știut să-și țină „secretul", dezvăluindu-ni-l din primul act și văduvind piesa de interes. Conflict dramatic, în cea mai largă accepție a termenului, înseamnă opoziție de caractere și deci evoluție pe linia psihologică a caracterelor, furnizînd, pe măsura înfruntării lor, elemente noi pe linia evoluției. Pornind de la stările sufletești la care eroii vor ajunge în punctul culminant al conflictului, înseamnă să periciteze evoluția lor (interioară și exterioară). Din acest motiv, *Secretul doctorului Bergman* capătă de-a lungul celor opt „secvențe" amprenta unei povestiri monocorde, liniare, lipsite de fior dramatic. În căutarea fiului lor, soţii Bergman nu aduc, de la o „secvenţă" la alta, nimic pe linia evoluţiei fireşti, deoarece nimic nu li se opune. Formula decupajului prin retrospectivă solicită constructorului o mînă de meşter, or, Frederic Vinea, nefiind chiar un meşter, îşi lipseşte lucrarea de un minim dramatic în evoluţia caracterelor. O singură „secvenţă" conţine un veritabil potenţial dramatic, dar şi pe acesta autorul îl ratează; este vorba de „secvenţa" în care Mihai Panţîru află că adevăraţii săi părinţi sînt soţii Bergman şi că dragostea lui pentru fiica acestora, Sanda, este împotriva legilor naturale. Intransigent însă, autorul o declară şi pe Sanda copil adoptiv, pentru ca nu cumva să ne reţină prea mult respiraţia întretăiată.

Fără meritul exterior al abordării unei formule compoziţionale mai puţin întîlnite în dramaturgia noastră, *Microbii* lui Dan Negreanu cade în schimb în greşeala unei practici des întîlnite, a schematismului, într-o piesă ce voia să combată rămăşiţele mentalităţii burgheze în conştiinţa oamenilor şi al cărei conflict este cristalizat de noua atitudine faţă de morală, în opoziţie cu vechile moravuri. E drept că, pentru a crea viaţă pe scenă, pentru a motiva raţiunea de existenţă a eroilor, relaţiile dintre ei şi conflictul unei acţiuni dramatice, dramaturgul nu posedă decît dialogul. În cazul *Microbilor*, însă, dialogul *total neartistic* a simplificat caracterele pînă la schiţă, ceea ce a dus în mod normal la un conflict aparent, la un schimb de fraze, din care nu aflăm decît atît cît au binevoit eroii să ne spună la început. Stîngăcia autorului este evidentă şi atunci cînd pune un personaj să acţioneze brusc, nemotivîndu-i cu nimic transformarea (mă refer la tînărul Lucreţiu), făcînd să transpară clar ilogismul ei şi ferindu-ne să încercăm vreun dubiu asupra faptului că autorul şi-a mişcat personajul după necesitatea acţiunii şi nu în urma unei evoluţii fireşti; să nu mai vorbim de caracterizarea celorlalţi eroi în acţiune, de gradul de negativitate al lui Cornel sau de funcţia simbolică a muscofobului Motronea, personaje asupra cărora cronicarul M. Radnev ne atrage atenţia că sînt... „caracterizaţi sugestiv". Se pare că de această stîngăcie însuşi Dan Negreanu îşi dă seama, dar atunci alunecă în cealaltă extremă tehnicistă a spectaculosului: în dorinţa sa de a completa acţiunea şi de a mări tensiunea conflictului, caută — şi, din păcate, găseşte — o serie de peripeţii spectaculoase (scena dintre cele două amante, încercarea de sinucidere a Irinei, bătaia cumnaţilor), pe care le introduce în desfăşurarea acţiunii, identificînd ritmul acţiunii cu dramatismul ei. Se mai poate vorbi aici de atitudine timorată, cum ne explică cronicarul?

Nefiind vorba de o lucrare de debut, *Flacăra vie* prezintă mult mai puţine fisuri de construcţie. Cu o expoziţie abilă, care introduce direct în ambianţa piesei, cu personaje avînd funcţie precisă în economia conflictului şi care îşi expun clar (uneori claritatea echivalînd cu lozinca) tezele conflictuale — este vorba de lupta unor medici cinstiţi, Castriş, Mărgărit şi Ieşanu împotriva unor pseudosavanţi de teapa lui Raulescu, pentru progresul ştiinţei materialiste şi pentru redresarea profesională şi morală a unor medici oscilanţi, care nu se pot convinge decît cu exemplul profesiei pe care o practică, adică „pe viu" —, *Flacăra vie* este, la declanşarea conflictului, o lucrare închegată ce prevesteşte un dramatism susţinut.

Piesa Sidoniei Drăguşanu, *Seara răspunsurilor*, constituie într-adevăr — şi aici sîntem în sfîrşit de acord cu cronicarul „Contemporanului" — în primul rînd un succes, renunţînd la dialogul plat, pe care piesele înainte amintite nu căutau să-l ocolească. Privată, deci, de acest viciu şi pornind de la un embrion conflictual cu reale valenţe dramatice — manoperele unui grup de oameni necinstiţi împotriva unei tinere actriţe sosite într-un teatru din provincie —, piesa porneşte sub auguri mult mai buni. Plasîndu-şi conflictul în viaţa actorilor, autoarea îşi propune să demonstreze că în această lume, în care etica nouă îi fundamentează existenţa, viaţa este spinoasă, iar prefacerile structurale. Precedat de o lungă expoziţie, în care actorii, adică eroii, parafrazează teorii despre morală şi adevăr, făcîndu-ne să credem că vom asista la o dîrză dezbatere de opinii etice, conflictul se declanşează tardiv şi se consumă cu rapiditate. Cabala organizată în jurul Danei Pascal — şi aici trebuie să recunoaştem siguranţa cu care autoarea angajează pe toţi protagoniştii în intrigă — ia proporţia unei adevărate drame. În zadar însă încearcă Tiberiu Naneş, Irina şi Senta să-şi facă procese de conştiinţă, căci Sidonia Drăguşanu, în loc să conducă acţiunea şi conflictul pînă la epuizarea tuturor elementelor și semnificațiilor pe care acest embrion de conflict le oferea cu prisosință, face o concesie convenționalismului, diluînd tensiunea dramatică prin introducerea unui element cu totul incidental, în acest moment — mult prea demodatul director Șerban. Acum, colectivul de actori poate răsufla ușurat: țapul ispășitor a fost găsit. Acestei soluții comode îi urmează, cu promptitudine, explicația escapadei alpine, care nu face altceva decît să forțeze relaxarea tensiunii dramatice. În urma acestei tonifiante luări de poziție a Danei, confuzia și indignarea colectivului de actori par justificate. Ar fi absurd să întrebăm de ce Dana Pascal nu s-a sinucis; sîntem însă îndreptățiți să întrebăm de ce Dana nu a părăsit colectivul, sau de ce curajoasa Dana n-a mai avut curajul să înfrunte pe vinovați? Sînt întrebări la care *Seara răspunsurilor* nu s-a încumetat să ne răspundă deplin.

La prima lectură, *Casa liniștită* nu pare să îndreptățească votul unanim al criticilor și spectatorilor decît pe considerentul vîrstei autorului: un tînăr încurajat, și atîta tot. La o lectură mai atentă însă, piesa dovedește mai mult: o lucrare nelipsită de prospețime, cu vădite intenții de evitare a schematismului, cu un conflict simplu, axat pe o temă foarte actuală: procesul de redresare morală a unui transfug. Drama psihologică a spionului Luca Vîlcu constituie scheletul piesei lui I. D. Șerban. Se mai adaugă acestei piese atributul de „polițistă" (cronicarul „Contemporanului" o găsește chiar „o anostă intrigă polițistă"). Polițismul piesei este aparent doar; I. D. Șerban își alimentează piesa, destul de des, cu mijloacele binecunoscutului arsenal: se agită pistoale, se comit violențe, șantaje, iar organele de stat intervin la timp, arestînd pe vinovați. Folosirea acestor mijloace de efect se datorează, cred, lipsei de maturitate a dramaturgului pus în fața unei sarcini prea grele. Decurg de aici o serie de inconsecvențe ce se oglindesc fidel în conflictul piesei. Pregătit cu minuțiozitate și siguranță, conflictul, dezlănțuit între profesoara Ioana Jimblaru și spionul Luca Vîlcu, capătă încă din primele două tablouri alura unei încleștări; frazele se succed rapid, răspunsurile se cer imperios și clar, cuvintele sînt dezgolite de subtilități. În fața tăriei morale a profesoarei Jimblaru, amenințările spionului Luca devin inutile; pentru a-și înfrînge neputința morală, transfugul se lasă antrenat de inteligența profesoarei în acțiuni necugetate, directe, dar... aspirația „șefului", care se autodemască ostentativ și care rezolvă totul cu cîteva fraze „tari", produce derută; de aici, eroii cad ca forță morală, acționează ineficient în intrigă și tot ceea ce fac e neverosimil. Acum, piesa, piesa de factură polițistă, pretinde un deznodămînt imediat. Dar drama lui Luca abia acum începe să se cristalizeze; în urma eșuării misiunii sale la Ploești și a vizitei în casa părintească, în urma confruntării minciunii cu adevărul, dezaxat moralicește, spionul încetează să existe ca unealtă. Numai în acest moment de cumpănă al spionului, introducerea „șefului" ar părea normală, iar unitatea dramei restabilită. De altfel, ultimul tablou e o completare explicativă: profesoara Jimblaru este la fel de inteligentă, „șeful" la fel de naiv. Pe Luca, autorul îl evită, drama lui se petrece în afara scenei. Din această cauză, *Casa liniștită* capătă două aspecte: al unei drame fără piesă și al unei piese polițiste fără dramă; cele două ipostaze se interferează discret, conflictul își pierde substanța. În pofida acestor scăderi, *Casa liniștită* posedă reale valori dramatice. Prin ea, I. D. Șerban și-a luat un angajament față de dramaturgie; cred că este prea tînăr ca să nu și-l respecte.

Cu siguranță că, în rîndurile de mai sus, nu am epuizat toate problemele ridicate de textele în discuție. Axînd însă analiza pieselor pe coordonatele principale ale conflictului, am încercat să subliniez că într-o lucrare dramatică conflictul constituie nucleul principal, nucleu către care converg toate problemele de conținut (tematică, idee, caractere) și de formă (compoziție și limbaj), nucleu care generează însăși desfășurarea acțiunii dramatice. Nu ascund că sumara analiză a pieselor am făcut-o într-o ordine, să-i zicem, preferențială. Însă considerațiile făcute, atît cele pozitive cît și cele critice, au avut în vedere faptul că piesele constituie rodul unor debuturi și, deci, sînt culpabile de imperfecțiunile caracteristice oricărui început.

Totuși, cred că pretarea acestor piese la discuție, nu numai că le subliniază calitățile, dar îi îndreptățește pe autori să le depășească.

Emil RIMAN

însemnări

Al. O. TEODOREANU

Regizorul

In ajunul unei agape amicale, am stat de vorbă cu şeful bucătar al restaurantului unde urma să aibă loc întîlnirea. Ţineam să ni se gătească niscaiva răţi, pregătite într-un anumit fel, puţin cunoscut, minunat şi poate de aceea greu de executat. Îmi venea oarecum peste mînă să intru în amănunte tehnice cu acel virtuoz al tingirii şi cuptorului, mai ales că nu cunoşteam reţeta decît pentru o singură pasăre (melodie) şi el trebuia să prepare mai multe deodată (armonie, orchestraţie, contrapunct). I-am expus în stil telegrafic ce doresc, amintindu-i succint : o ceapă întreagă, unt proaspăt, piper boabe, oţet de vin roşu... Dar nu apucasem să-mi termin rezumativul expozeu, cînd rubicondul şef, care mă ascultase cu atenţie mărită, m-a oprit :

— Nici o grijă, am înţeles !

A doua zi, cînd le-a sunat ceasul răţilor, şeful, în deplină uniformă şi urmat de-un ajutor care aducea sosul, după ce-a aşezat pe masă o vastă farfurie din care ieşeau aburi calzi, s-a retras lîngă uşă, urmărind ca un autor dramatic la premieră, din culise, efectul operei sale. Expresia extatică a comesenilor i-a fost deajuns. A zîmbit şi n-a mai aşteptat aplauzele (cît despre bis, nu era pregătit). Cînd a dat să iasă, au izbucnit ovaţii.

— Ar trebui să dai în vileag reţeta asta (pe-atunci semnam „Cronica gastronomică" la „Adevărul literar"), îmi spuse un amic, pe cînd îşi umplea farfuria a treia oară.

— Nu am nimic împotrivă, i-am zis, dar ca să iasă mîncarea tot aşa, ar fi absolut necesar să pot trimite, pe rînd, cetitorilor şi pe Vasile bucătarul... şi asta prezintă oarecare dificultăţi.

Mărturisesc acum că nu-mi dădeam samă atunci, ce mare adevăr grăisem. Fără voie, ca doctorul lui Molière, profet fusesem. În adevăr, cîteva zile numai de la publicarea reţetei, găsesc pe masă la redacţie, o scrisoare în care o necunoscută îmi aducea la cunoştinţă că, *deşi* are o bucătăreasă pe care o lume întreagă i-o invidiază şi *cu toate că* acea meşteră a executat reţeta întocmai, mîncarea a ieşit prost. Şi încheia ironic : ce să fac ?

— Schimbaţi bucătăreasa ! i-am răspuns urgent şi fără şovăire prin „Poşta redacţiei".

De-atunci, ori de cîte ori mi se întîmplă (şi mi se întîmplă foarte des) să asist la un spectacol prost, cu toate că piesa e bună şi actorii idem, îmi vine să strig :

— Schimbaţi regizorul !

În clipa de faţă, evocarea acestei îndepărtate amintiri îmi duce gîndul la Iaşi, capitală de zile grele, în anul de bejenie 1917. Se înjghebase o mică orchestră simfonică. Orchestra se compunea din cîţiva profesori de la Conservator, din cîţiva executanţi de pripas, de toată mîna, şi din foarte mulţi nenotişti (analfabeţi muzicali). Asistasem la o repetiţie la care locul dirijorului titular (un eminent muzician) îl ţinea un scîrţac mai vîrstnic. Ce talmeş-balmeş ! Ce harababură ! Ce cacofonie !

— Tichia de mărgăritar ne mai lipsea ! mi-am zis, părăsind sala.

De data asta însă mă pripisem, căci nu mai departe decît în dimineața următoare am asistat la un miracol. Aceeași orchestră, aceeași bucată, dar ce nuanțare, ce omogenitate, ce însuflețire! Dar la pupitru era George Enescu. Enescu nu dirija orchestra, cînta din ea, ca la clavir, demonstrînd, fără să vrea și peremptoriu, că rostul dirijorului nu se reduce la gimnastica individuală, cu bagheta.

Rostul regizorului nu e altul.

Un bun dirijor de orchestră, cînd citește o partitură, o și aude.

Un bun regizor, cînd citește o piesă, o și vede.

Într-un text teatral, regizorul trebuie să vadă spectacolul, tot așa cum într-un spectacol, criticul dramatic trebuie să descifreze textul. Cînd lucrurile se petrec altfel, nici regizorul nu-i regizor, nici criticul critic (sau cronicar, dacă preferați).

Regizorul trebuie să fie domnul care pricepe piesa. Datoria lui unică e să servească textul cu onestitate și fără scamatorie. Cînd se încăpățînează să nu vadă în text decît un pretext pentru fanteziile proprii și să impuie interpreților (vorbesc de cei de talent), un punct de vedere în contradicție cu sensibilitatea lor, el își depășește rolul și nu face decît să încurce treaba.

În spatele spectacolelor izbutite e totdeauna un regizor care se mulțumește *să dee tonul și să păstreze măsura.* În rezumat, calitatea lui de căpetenie e să nu silească piculina să execute aria scrisă pentru contrabas. E atît de adevărat că asta e o regulă, încît sînt și excepții.

La moartea lui Niculescu-Buzău

Chiar la ceasul morții lui, despre „Nea Buzău" sau „Nenea Nae", cum i se spunea, nu se poate vorbi cu acea funebră solemnitate de guler tare (ștaif), ce se cere la înmormîntarea („funeralii") unui doct universitar ori unui actor tragic. Pentru a-i cinsti amintirea cum se cuvine trebuie să vorbești despre dînsul cu degajare, cu acel *firesc* care a fost darul cel mai de seamă al jocului său actoricesc. Dacă ai haz și te țin curelele, îți e îngăduit să te exprimi chiar anecdotic. Te-ar asculta cu plăcere însuși decedatul, căruia mult plăcutu-i-au în viață șotiile și snoavele. În orice caz, tonul solemn nu intra în slăbiciunile sale.

Că așa stau lucrurile cea mai bună dovadă este dovada cea mai recentă: titlul cărții lui de amintiri. Memorialiști din teatru, mai solemni, au dat amintirilor lor titluri grave ori nostalgice. Anul trecut, cînd i-a apărut cartea, omul nostru avea — bătuți pe muche și mărturisiți — 84 de ani. Deci, patriarh. Deci, om „serios". Și totuși, cu grație ștrengărească, și-a intitulat amintirile: *Suveniruri teatrale.* Nu mai lipsea să le spună decît „teatralicești" — și tacîmul ar fi fost complet...

Îndată după apariția „suvenirurilor" s-a-ntîmplat să-l întîlnesc pe Nea Buzău acolo unde venea de obicei: la fostul „Capșa". Era un „cafegiu" vechi. Adică iubea cafeneaua, această — pe vremuri — instituție-refugiu a inșilor literari și artistici care se adunau la taclale lîngă cîte o gingirlie. Era „cafegiu" încă de pe vremea terasei Oteteleșanu, unde puteai să-ntîlnești și pe hieraticul poet Alexandru Macedonski și pe năzdrăvanul Iancu Brezeanu. Așadar, l-am întîlnit. Și am ținut să-l felicit pentru proaspăta și unica lui carte. El a primit felicitarea cu un zîmbet sfios, în care se amestecau neîncrederea și plăcerea.

— Lasă, frate — a zis el — Caragiale a scris mai bine decît mine și nu l-a felicitat nimeni, ba a fost și fluierat.

Lîngă noi se afla un careva înăcrit și cu pretenții. N-a plecat bine de la masă Nea Buzău, și ipochimenul s-a năpustit asupră-mi precum că „nu ești sincer", precum că „carte-i aia?", precum că „poftim, dom'le, am ajuns să facem lucru mare și dintr-un „cabotin" ca Niculescu-Buzău".

Am surîs ca pentru mine și-am tăcut. Însă lighioane d-astea ca preopinentul meu, pardon, sînt destule. Nu mai poți rîde din plin la o vorbă de haz, că lighioana te ia la trei păzește și-ți dă în cap cu „marile valori". Pentru aste făpturi spurcate de pretenții înfumurate, n-are drept la viață decît Shakespeare. Un Albert Samain trebuie aruncat la coș.

„A se slăbi!" — ar fi spus pe bună dreptate actorul Niculescu-Buzău. Și ar fi putut să continue: Ce s-ar face muzica lumii dacă nu l-ar avea decît pe Beethoven? Însă buni sînt și Strauss și Offenbach. Fiecare cu darul și contribuția lui.

În ce privește teatrul, am să vă spun că am în fața mea un volum franțuzesc — cam prăfuit el — de peste 400 de pagini. E un exemplar din *Classiques Garnier,* unde, după cum se știe, sînt tipăriți și Xenophon și Velleius Paterculus și D-na de Stäel și Montesquieu. Opul se intitulează : *Oeuvres de Tabarin.* Acest „clasic“ Tabarin n-a fost altul decît comediantul de bîlci care, pe la 1622, improviza în piața Dauphine, între altele, „isprăvile și amorurile căpitanului Rodomont, nemaipomenita frumusețe a Izabellei și năstrușnicele născociri tabarinești“. Și azi faci mare haz cînd îi citești improvizațiile transcrise de altul. Și dacă înșiși franțujii nu se jenează să-l așeze printre clasici pe acest cabotin de iarmaroc, n-ai de ce să te jenezi tu.

De ce, dar, am respinge recunoașterea valorii — de unde și pînă unde se întinde — a actorului de mare haz și copleșitoare naturalețe N. Niculescu-Buzău ? Căci dacă numitul Tabarin a creat pe fudulul căpitan Rodomont (de unde și vorba „rodomontadă“), Niculescu-Buzău al nostru a fost „Maiorul Mura“. Adevăr zic vouă : dacă partea interpretativă a teatrului nostru romînesc începe, să zicem, cu o Cucoană Chirița a lui Mateî Milo, ori cu Hamletul lui Grigore Manolescu, apoi cuprinde negreșit și „comediile alea nemțești“ de le juca Ionescu la „Iunion“, și Coana Manda a lui Ștefan Iulian și Maiorul Mura al lui Niculescu-Buzău. Fără de care nu se poate.

Atît am avut de zis la ceasul cînd, după ce a împlinit 85 de ani, actorul vesel numit „Nea Buzău“ ne-a părăsit, lăsîndu-ne ca moștenire niște prețioase „suveniruri teatrale“.

Lascăr SEBASTIAN

Festival Gorki

Cinstind memoria marelui scriitor și dramaturg, Teatrul Tineretului a organizat un matineu artistic „Maxim Gorki“.

A. Pop Marțian a prezentat o expunere sobră, densă, care a încercat să surprindă biografia și mai ales dramaturgia autorului *Azilului de noapte.*

Interesant prilej de experiență și verificare artistică a fost suita de fragmente din *Azilul de noapte,* prezentată de tinerii actori. Al. Ciprian ca regizor a încercat să lege momente dramatice din primele acte, bazîndu-se pe cîțiva interpreți care poate ne-au surprins atunci cînd le-am citit numele în program... I. Ciprian, interpretul favorit al unor tineri teribili sau alintați, cinici și obraznici, a abordat rolul „actorului“. Ne-a plăcut flerul artistic al tînărului actor care și-a trăit rolul cu o credință ce depășea altitudinile artistice ale colegilor săi. Nepreocupat de a-și îngroșa vocea (cum făceau de altfel aproape toți ceilalți), el și-a decupat rolul după o optică personală, cu seriozitate și suflu matur. A fost cel mai aproape de amarul textului gorkian. Interesant că un alt tînăr actor dotat cu mijloace de comedie, Cicerone Ionescu, a abordat rolul Tătarului cu mijloace și efecte simple dar de un elocvent dramatism. Al. Ciprian (Baronul), Gh. Păunescu (Luca), Mircea Anghelescu (Vasca Pepel), Lucreția Racoviță, Mircea Stroe au adus mai mult decît simple prezențe scenice. Și totuși „spectacolul“ a avut un aer de festival de producție neînjghebată sau oarecum improvizată. Am simțit prea ades tinerețea sub bărbile și mustățile lipite zdravăn, sub vocile îngroșate.

E un experiment interesant ceea ce au făcut tinerii de la Teatrul Tineretului, un act de curaj așa cum șade bine colectivului unui teatru tînăr. I-am dori să-i vedem mai des la lucru, dar cu o pregătire anterioară și cu mijloace mult mai ample.

În fond repertoriul universal îi așteaptă. Experimentul se cere desăvîrșit.

Al. P.

Jocul de-a concursul

Există o dispoziție sau un regulament al Direcției Teatrelor, după care teatrele din Capitală își pot împrospăta cadrele — atunci cînd e nevoie — cu actori din provincie pe bază de *concurs.* (Fac excepție artiștii distinși, cu activitate oficial recunoscută.) Adică doritorul vine la București și se prezintă cu una sau mai multe scene dintr-o piesă, pe care le rostește în fața unei comisii ad-hoc.

Se prea poate ca, la origine, măsura aceasta să izvorască din intențiile cele mai bune, respectiv de a asigura un trial riguros, o selecție de valori care să contribuie la păstrarea intactă a nivelului artistic al teatrelor bucureştene. Practic, însă, criteriul *concurs* se dovedeşte inoperant şi chiar primejdios. Mă voi explica în concret.

Un teatru bucureştean publică cinci locuri vacante: patru de bărbaţi, unul de femeie. Se prezintă 90 de candidaţi: circa 70 de actori şi circa 20 de actriţe, toţi întrunind cuvenitele condiţii administrative (cereri, dovezi, dispense şi alte hîrtii importante din punct de vedere artistic). Rînd pe rînd, candidaţii la Edenul teatral al Capitalei îşi oferă merindea profesională, ajutaţi la nevoie de aşa-numiţii replicanţi (actori neconcurenţi). O scenă din *Ani de pribegie*, alta din *Ziariştii*, una din *Viforul*, două din *Gaiţele* sau din *Citadela sfărîmată* ş.a.m.d. În ce condiţii? Decor marcat prin cîteva scaune (ca la un exerciţiu de mimică), o masă şi, eventual, o ladă; costume de stradă; machiaj: inutil; într-un cuvînt: climat de artă nul. Textul se colorează forţat, sentimentele se nasc şi se menţin artificial, arta actorului se reduce la mizeria unei descompuneri a trăirii, fără puncte de reper, undeva într-o zonă amorfă şi abstractă. Candidaţii — de orice vîrstă şi cu oricîtă experienţă — se transformă în adolescenţi cu sufletul la gură la examenul de admitere în clasa VIII-a. Să fie oare, acesta, un mijloc eficient de a selecţiona valori artistice? Îşi poate da seama cineva — chiar ochiul cel mai atent şi mai încercat — de posibilităţile reale ale unui actor, în asemenea împrejurări?

Dar mai e ceva. Conducerea teatrului cu locuri vacante ştie foarte bine de ce *fel* de forţe are nevoie: anumite vîrste, anumite tipuri, anumite temperamente, fiindcă — de ce să ne ascundem după deget — deşi nu acceptăm desueta clasificare în *emploi*-uri, trebuie să recunoaştem că însuşi repertoriul pretinde diversitate actoricească.

Şi atunci ce ne facem cu cei 90 de concurenţi? Teatrului îi e necesară — de pildă pe locul feminin — o actriţă tînără de comedie. Dar din cele 20 de candidate, doar 5—6 fac comedie. Ce figură face restul? Chiar dacă ar apărea o Agatha Bîrsescu, teatrul are nevoie de o actriţă comică. (Agathe Bîrsescu mai are teatrul — har domnului! — cel puţin 4—5!?) La fel, cu bărbaţii. Ce fac ceilalţi, cei care nu intră în prevederile intime ale conducerii teatrului? Ce caută la concurs? De ce îşi irosesc bani, puteri şi speranţe într-o postură de figuranţi, de umplutură inutilă?

Nu ar fi oare mai simplu, mai sănătos şi mai uman, ca însăşi conducerea teatrului (directorul şi cîţiva membri ai consiliului artistic) să urmărească, în timpul stagiunii, activitatea actorilor pe care-i vizează? Poftim, *Decada* şi *Concursul tinerilor actori* au făcut să se perinde în Capitală interpreţi de toate soiurile şi pe toate gusturile. I-am văzut, cîţiva ne-au atras atenţia, ne-ar fi necesari în colectiv. Să mergem să-i vedem: la Timişoara sau la Iaşi, la Baia Mare sau la Constanţa, sau numai la turneele făcute în Capitală. I-am cerceta, i-am cunoaşte şi i-am aprecia în cu totul alte condiţii care le-ar pune realmente în lumină calităţile şi limitele. I-am vedea într-un rol, două, trei. Ne-am da mai bine seama de posibilităţi existente sau în stare de latenţă. Iar la termenul cuvenit ne-am putea pronunţa cu sufletul împăcat şi cu o imagine reală a valorii artistice. În felul acesta ne-ar spori şi nouă, conducere de teatru, sensul răspunderii şi capacitatea de discernămînt.

Cititorii să mă creadă, aş putea da exemple concrete. Am asistat la un asemenea concurs. Impresia a fost atît de penibilă încît n-aş vrea s-o exacerbez prin citare de nume, în fond, inocente. Mă gîndesc doar cu tristeţe la întoarcerea acasă a celor 85 de respinşi. La inhibiţiile şi stingherelile concursului se vor adăuga altele noi.

Sistemul concursului, *aşa cum îl vedem aplicîndu-se*, ni se pare absolut ineficace şi mai ales ofensator pentru actori. Socotesc că sugestia de mai sus — urmărirea actorilor, de-a lungul evoluţiei lor fireşti pe scenă — e mai mult decît plină de bun simţ. Prin aplicarea ei am evita să ne mai jucăm de-a trialul, de-a cariera artistică, de-a oamenii aduşi la un concurs de... iluzii inutile.

La o recenzie ocazională

Trezită, cine ştie cum, dintr-o dulce somnolenţă faţă de problemele dramaturgiei, „Viaţa romînească" (10/57) a acordat — probabil pentru a-şi satisface măcar în parte îndatoririle — caietului nostru pe septembrie (9/57) o recenzie de trei pagini, semnată în monogram I. M. Recenzia (ca să folosim expresiile predilecte ale autorului sau autoarei) cuprinde „pe alocuri", „unele" adevăruri și „unele" observații generale judicioase. Sînt, în mare măsură, principii și probleme care ne frămîntă și pe noi, ca pe toți iubitorii de artă. Vibrăm — și am vibrat — cu însăși pasiunea lui I. M. întru găsirea mijloacelor apte pentru ca revista noastră „să ia atitudine, cu răspundere și principialitate, față de problemele actuale ale *dramaturgiei* romînești, de la acelea ale *textului* dramatic pînă la chestiuni de *regie* și *scenografie,*[1] atrăgînd în dezbatere cadre de specialitate, iubitori de teatru și oameni de cultură".[2] Poziția și dezideratele noastre nu diferă de cele amintite mai sus. Și, în lumina lor, sîntem gata să acceptăm „unele" rezerve, formulate în legătură cu „unele" articole, cronici sau note.

Totuși, în ciuda dreptății pe care o are, acolo unde o are, recenzentul se dovedește destul de puțin introdus în viața concretă a teatrului contemporan și, ca atare, improvizează. Se constată ușor că s-a apropiat *ocazional* — sperăm că nu și o dată pentru totdeauna — de teatru: animate de bune sentimente, obiecțiile lui sînt, în majoritate, naive sau parțiale.

Iată, I. M. are aerul, ironic, că ne reproșează paginile dedicate participării romînești la Festivalul Goldoni: „Sub titlul *orgolios* „Noi la Veneția" sînt strînse opiniile presei italiene", pe care, să ne înțelegem, *nu* „le cunoșteam de altfel din cotidiane", fiindcă acestea n-au reprodus decît succinte extrase din cronicile publicate de noi în traducere integrală. Sub același „titlu orgolios", revista „Teatrul" și-a permis să publice, tot integral, și textele comunicărilor (inedite și ele, la noi în țară), ținute de delegații romîni la cel de al II-lea Congres internațional de istoria teatrului. În sfîrșit, „dedesubtul unor cursive de-o șchioapă" (cum se exprimă malițios I. M.), am atestat entuziasmul unui om de cultură italian pentru arta noastră teatrală. Am făcut rău publicînd toate aceste materiale, imediat după succesul de la Veneția? Oare, contribuția romînească n-a fost de natură să ne justifice „orgoliul", mîndria pentru prestigiul reconfirmat peste hotare de arta noastră teatrală? I. M. nu-și găsește afinități cu satisfacția generală și preferă ironia, tonul malițios.[3] Îl privește personal, dar „Viața romînească" poate fi întrebată: de ce?

I. M. va mai trebui să afle că articolul „Considerații la repertoriul noii stagiuni" a fost scris și publicat cu un precis scop de informare generală și nu numai pentru „oricare for interesat", căruia, pasămite, Direcția Teatrelor îi „ține desigur la dispoziție" cele „cîteva cifre (destul de multe)"; a se observa: puține dar multe! Dacă ar fi citit mai atent „Considerațiile", I. M. ar fi putut constata că ele abordează — nu exhaustiv și nu cu angajarea unui alt articol decît cel intenționat de autor — problema repertoriilor „conform cu cerințele de stil și originalitate (?!) în profilul fiecărui colectiv teatral".[4] Cît despre tablourile sinoptice în care I. M. „nu se descurcă decît cu oarecare efort", poate că e vorba numai de o lipsă de sensibilitate, să-i zicem, statistică a lui, sensibilitate ce se poate, totuși, cîștiga cu timpul și cu puțină aplicație.

În continuare, I. M. se arată nemulțumit că Radu Cosașu își strică orzul vervei critice și al puterii sale de sinteză pe gîștele piesei într-un act. Vai! N-a aflat încă I. M. că piesa într-un act constituie, din o sută de considerente, una din problemele centrale ale creației dramaturgice la noi? Revista noastră nu s-ar scandaliza cîtuși de puțin, ba ar aplauda dacă „Viața romînească" ar face loc unui studiu, fie chiar „concis și nepretențios", despre schiță, bunăoară.

„Meridianelor" noastre, recenzentul le impută „excesul de informație practicistă (titluri, cifre, date)", dar trece sub tăcere străduința „abordării oricît de timide a aspectelor teoretice ale problemelor", ilustrată prin cele trei materiale ce deschid rubrica. A, nu avem o sinteză a vreunui teatru străin sau analiza unui curent sau a unei tendințe în dramaturgia mondială ?! Să ne fie cu iertare, numărul 9, pe septembrie, nu e decît un... număr și nu poate cuprinde dintr-o dată tot ce dorește I. M. Deși nu s-ar putea spune că notele despre școala de teatru din Leipzig sau cele despre „culoare" în teatrul sud-african ar fi lipsite de orice interes.

---

[1] Am făcut sublinierile doar pentru a atrage atenția recenzentului că noțiunea de dramaturgie *(literatură dramatică)* implică, pare-se, numai problemele textului, cele de regie și scenografie intrînd în sfera artei spectacolului *(artă dramatică* sau *teatrală).* E păcat ca dintr-o neatenție terminologică, I. M. să-și dezvăluie atît de repede și ușor familiaritatea precară cu teatrul.

[2] In privința cadrelor de colaboratori, invităm pe curioși să parcurgă indicele pe doi ani al revistei „Teatrul", apărut în nr. 12/57.

[3] Firește, am fi fost cei dintîi bucuroși să putem publica imediat și mărturiile făgăduite de noi (apărute, de altfel, în nr. 10/57), dar Festivalul venețian s-a încheiat la 1 august și caietul nostru a apărut la 1 septembrie, adică la data periodicității sale, adică așa cum nu obișnuiește „Viața romînească", de pildă.

[4] Chestiunea aceasta a stilului e spinoasă, deși o găsești la toate răspîntiile și pe toate buzele. Puține sînt teatrele, deocamdată, care să aibă un stil definit, și în locul lui I. M. am fi fost mai precauți.

Noi avem o rubrică: „Cărți-reviste"; „Viața romînească" o are pe-a ei: „Revista revistelor". S-a găsit pînă acum cineva să ocărască „Viața romînească", pentru că s-a ocupat și de... reviste romînești? La rigoare, chiar recenzia lui I. M. ar fi o dezmințire, deoarece a apărut chiar la rubrica amintită. Atunci, de ce atîta nedumerire pentru recenzarea unui volum Shaw apărut „la...Espla"?

Deși admite că numărul 9 are o rubrică de cronici „atît de fericit întocmită"; deși acceptă „unele observații prețioase", cuprinse în notele dedicate pieselor lui Lovinescu; deși articolul despre Tirso de Molina e „documentat și util"; deși „menționăm rubrica de însemnări, bine ancorată în actualitate", I. M. socotește, în concluzie, „acest număr 9 — *ingrat* pentru cititor *pînă și prin coperta sa,* al cărei violet"[5] e agresiv și supărător. Hm...

Reținem — așa cum am făcut-o și la trecutele recenzii ale „Vieții romînești" — observațiile justificate și făgăduim că ne vom strădui să purtăm mereu în revista noastră acele „discuții principiale, curajoase și competente în toate problemele care agită opinia noastră publică teatrală". Între timp, poate că și I. M., pe care am dori să-l citim cît mai des în paginile „Vieții romînești", își va pune la punct informația și formația sa teatrală, pentru a se apropia cu mai multă înțelegere și cu mai mult sens al concretului de problemele noastre, părăsind olimpul exigențelor absolute, ideale, precum și „violetul agresiv" al cernelii sale critice.

Fl. P.

---

[5] Fonta copertei e, de fapt, de un albastru intens. Dar dacă I. M. se descurcă anevoie în problemele de teatru, cum să-i pretindem să distingă net valoarea culorilor?!

meridiane

Intre Gorki și Brecht

Turneul formației Berliner Ensemble în Uniunea Sovietică, ca și numeroasele scrieri apărute în presa sovietică în legătură cu dramaturgia brechtiană și modalitățile teatrului epic au trezit un legitim interes printre oamenii de teatru sovietici pentru opera dramatică și teoretică a aceluia care a fost întemeietorul și animatorul cunoscutei formații teatrale din Republica Democrată Germană.

Luarea de contact cu „fenomenul Brecht" în patria realismului socialist a determinat apariția, pe arena dezbaterii internaționale în jurul teatrului brechtian, a unor interesante teze, datorite oamenilor de teatru sovietici, teze aducînd o importanta contribuție la descifrarea particularităților operei dramatice a lui Brecht.

O asemenea contribuție considerăm a fi și articolul „Forța și slăbiciunile teatrului lui Brecht", aparținînd regizorului Boris Zahava, apărut în revista „Znamia" nr. 8/57.

Articolul lui Boris Zahava nu cantonează cu strictețe în sfera dezbaterii teoretice. Regizorul Zahava își afirmă supremația asupra teoreticianului Zahava și de aceea observația lui se îndreaptă cu precădere asupra spectacolelor oferite de teatrul Berliner Ensemble. Cum însă, în cazul teatrului brechtian, dezbaterea particularităților spectacologice nu poate fi defalcată de analiza esenței teatrului epic și a modalităților de expresie proprii dramaturgiei brechtiene, Boris Zahava se referă în cuprinsul articolului și la caracteristicile viziunii dramatice a lui Brecht. Vom reține cu precădere tocmai aceste referiri ale regizorului sovietic, în măsura în care le socotim interesante și inedite.

„Primul lucru care-ți sare în ochi, citind piesele lui Brecht — scrie Boris Zahava — este tendința hotărîtă pe care o manifestă dramaturgul de a ignora canoanele dramatice tradiționaliste și de a elimina reprezentările tradiționale existente în acest domeniu". Din acest punct de vedere, Boris Zahava consideră că dramaturgia lui Brecht se apropie în mare măsură de dramaturgia lui Gorki. Și autorul articolului argumentează în sprijinul punctului său de vedere: „nu degeaba montarea pieselor *Mama* (dramatizare de Brecht) și *Vassa Jeleznova* au înscris o importantă pagină în istoria lui Berliner Ensemble. Cu greu poate fi citat vreunul dintre dramaturgii contemporani, în afara lui Brecht, care să fi dovedit ca Gorki, dispreț pentru toate șabloanele dramatice".

Această tendință a lui Gorki de a evita orice șablon de construcție își găsește deplina expresie în piesa *Egor Buliciov*. „In această piesă, precizează Zahava, Gorki se ferește de a trezi interesul spectatorului pentru oricare amănunt care nu prezintă contingențe cu colizia filozofică a piesei sau cu aspectele de viață oglindite în ea. Scriitorul nu-și propune să uimească spectatorul printr-o evoluție neprevăzută a conflictului dramatic și nici nu încearcă să-l determine să urmărească cu sufletul la gură cine va pierde sau va cîștiga acel joc complicat pe care-l desfășoară personajele piesei".

Analogia dintre dramaturgia lui Gorki și Brecht apare în acest caz evidentă.

Dezinteresul lui Brecht pentru captarea atenției spectatorului prin mijloace artiticioase necontingente cu esența filozofico-socială a piesei se impune ca primă caracteristică a teatrului epic. Nu subiectul este cel care trebuie să rețină interesul spectatorului ci evoluția sinuoasă a personajelor și mesajul pe care-l deșteaptă, nu pe linie emotivă, ci rațională, în rîndurile sălii. De aceea nu putem fi decît de acord cu punctul de vedere exprimat de Boris Zahava, atunci cînd se referă la modalitățile folosite de Brecht în piesa *Galileo Galilei*, în care dramaturgul introduce înaintea anumitor tablouri mici plancarte ce povestesc subiectul tabloului următor: „În cazul de față, ca și în multe altele, Brecht urmărește o problemă deosebit de grea pentru un dramaturg: să concentreze atenția spectatorului prin mijlocirea esenței faptelor descrise. Putem afirma că, dacă în cazul unei piese nu deosebit de profunde, dar avînd o intrigă exterioară interesantă, atenția spectatorului se concentrează pe o orizontală ce se întinde la suprafața faptelor descrise, în cazul pieselor lui Brecht, aidoma pieselor gorkiene, atenția spectatorului fixează o verticală ce pătrunde în miezul faptelor prezentate și al caracterelor zugrăvite".

Boris Zahava ne atrage atenția asupra unui drum mai puțin bătătorit de cercetare a operei brechtiene. Este evident că regizorul sovietic nu epuizează problema ci sugerează numai cîteva puncte de reper în jurul cărora s-ar putea polariza atenția cercetătorilor creației dramatice a lui Brecht. Nu ne îndoim că într-un viitor apropiat vor fi obținute pe acest plan noi și interesante rezultate.

Sărmane Shakespeare !

Predilecția pentru psihanaliză s-a dovedit, cel puțin în ultimii cîțiva ani, proprie scriitorilor americani. Fie că e vorba de roman (chiar și de cel polițist), fie că e vorba de poezie sau dramaturgie, sursa de inspirație se păstrează cu constanță în limitele științei create de Freud. Fenomenul acesta a determinat chiar pe unul dintre cercetătorii literaturii americane contemporane să ajungă la concluzia că „americanii îl descoperă abia astăzi pe Freud". Boala psihanalizei, departe de a rămîne un pericol al literaturii, s-a transformat într-o adevărată epidemie ce contaminează astăzi cu virulență și celelalte domenii de artă printre care și teatrul. Unul dintre contaminați, regizorul Paul Backer, a prezentat recent pe scena teatrului studențesc Baylor un *Hamlet* în concepție psihanalitică. Drama nefericitului prinț al Danemarcei a căzut pe planul doi, spectacolul urmărind cu intransigență „evoluția sufletească" a eroului shakespearean. În conformitate cu originala concepție a regizorului, *Hamlet* este prezentat spectatorului la modul „descompus" în cele trei elemente care, în virtutea aceleiași concepții, i-ar da consistență. Astfel, cele trei elemente constitutive ar fi: Hamlet filozoful, predispus la paricid, Hamlet gentlemanul vesel și Hamlet arțăgosul. În viziunea scenică a lui Backer, cele trei elemente îl urmăresc pas cu pas pe Hamlet, mimînd suferințele și zbuciumul său. Așadar, celebrul monolog „A fi sau a nu fi" este spus pe fundalul unui dans mut, lipsit de orice armonie și care se rezumă la o gestică obositoare și fără îndoială inutilă... Exemplele pot fi multiplicate. Ar fi inutil însă. Hamlet, operat pe viu cu bisturiul acestei psihanalize sui generis, nu ne poate trezi decît mila dar și indignarea pentru profanarea unui patrimoniu literar de valoarea celui shakespearean. Americanii au dovedit cu numeroase prilejuri admirația lor pentru marele Will. Era de așteptat ca în numele acestui sentiment, pe deplin justificat, experiența (a se citi fantezia morbidă) a lui Paul Backer să fie condamnată cu asprime. Din păcate, lucrurile nu s-au întîmplat astfel. S-au găsit și capete luminate, care să califice spectacolul drept „o experiență" interesantă și îndrăzneață ce merită a fi pe larg popularizată și pe scenele teatrelor profesioniste.

Sărmane Shakespeare, pe ce mîini ai încăput !

V. D.

Știri din...

U. R. S. S.

- Cabinetul de istoria dramaturgiei sovietice din cadrul Societății Teatrale Ruse a luat de curînd inițiativa revalorificării unor piese aparținînd perioadei de început a dramaturgiei sovietice. Astfel, cu prilejul uneia din ultimele ședințe de lucru, a fost luată în discuție piesa unui dramaturg ucrainean, N. Kuliș, *Sonata Patetică* reprezentată cu ani în urmă, în direcția de scenă a lui A. Tairov. La dezbatere au participat numeroși regizori și actori, printre care și A. Koonen, una dintre interpretele principale ale spectacolului regizat de Tairov. Luînd cuvîntul, regizorul Vl. Plucek a relevat valoarea nealterată a acestei piese, care demască virulent naționalismul burghez. Plucek a cerut readucerea piesei în repertoriul teatrelor din Moscova. La rîndul ei, A. Koonen s-a asociat punctului de vedere expus de Plucek, afirmînd că piesa lui N. Kuliș poate dobîndi o puternică rezonanță și peste hotarele Țării Sovietice.

● Colectivul artistic al Casei Învățătorilor din Moscova a reprezentat în limba franceză *Tartuffe* de Molière. Aceluiași entuziast colectiv de artiști amatori i se datorează și un spectacol cu *Topaze* de M. Pagnol, de asemenea reprezentat în franceză.

● Teatrul de dramă rus „K. S. Stanislavski" din Erevan a prezentat în premieră *Steaua fără nume* de M. Sebastian. Spectacolul a fost pus în scenă de O. Avetisian, maestru emerit al artei.

● Planul de construcție pe anul 1958 al Ministerului Culturii al U.R.S.S. prevede construirea unor edificii permanente de circ în orașele Gorki, Iaroslav, Irkutsk și Kazan.

Anglia

● Printre dramaturgii care vădesc un deosebit interes pentru televiziune este J. B. Priestley. El a scris pînă acum trei piese anume destinate televiziunii, deci lucrări absolut originale, nu adaptări ; cea mai recentă, intitulată *Chipurile de piatră*, a cărei premieră a avut loc în decembrie, s-a bucurat de o strălucită interpretă principală Luise Rainer. Acțiunea piesei se petrece în Mexic, „chipurile de piatră" fiind idolii uriași ciopliți în piatră, care străjuiesc la intrarea în satul unde s-a retras, după o viață agitată, o fostă vedetă a filmului (interpretată de Luise Rainer). Marea actriță nu este nici ea începătoare în materie de televiziune și creația tulburătoare pe care a realizat-o în 1950, în Nina Zarecinaia din *Pescărușul*, nu s-a șters încă din amintirea celor care au urmărit-o pe ecranele aparatelor de televiziune.

● Societatea pentru Cercetări Teatrale și-a inaugurat activitatea de conferințe cu referatul prezentat de Ifan K. Fletcher asupra lucrărilor celui de al II-lea Congres de Istoria Teatrului, de la Veneția. Printre conferințele care i-au urmat menționăm aceea a lui Margaret Webster despre „Shakespeare în America" și a lui Douglas Cleverdon care a evocat, în fața unui auditoriu numeros, pe „Shakespeare și muzicienii lui". În februarie va putea fi urmărită o prelegere deosebit de interesantă : Joseph Macleod va vorbi despre „Dezvoltarea asociației profesionale a actorilor din Marea Britanie — Equity".

● În librăriile engleze pot fi găsite în prezentat două lucrări interesante apărute în editura Central Books. Este vorba de *Profesiunea mea* de S. Obrazțov și *Însemnările unui actor sovietic* de N. Cerkasov, ambele în traducere engleză.

R. P. F. Iugoslavia

● Repertoriul Teatrului Experimental din Belgrad trădează evident o preocupare sporită pentru promovarea dramaturgiei originale.

Din cele zece piese incluse pe afișul actualei stagiuni, cinci sînt semnate de scriitori iugoslavi. Vor fi reprezentate *Pași în altă cameră* de Miodrag Pavlovici, *Turnul Babilonului* de Dușan Roksandici, *Cît e pînă la soare* de Drăgan Nicolici, *Nisipul de aur* de J. Gavrilovici și *Aproapele său* de M. Albahan, un tînăr dramaturg debutant.

● Nu am exagera cu nimic numind spectacolul *Oedip Rege*, reprezentat de către Teatrul Popular din Belgrad, o demonstrație practică de reconsiderare a repertoriului antic. Bineînțeles, este vorba în primul rînd de „reconsiderarea" temei tragediei. *Oedip* al lui Sofocle a fost dintotdeauna reprezentat ca o dramă a destinului omenesc. Teatrul Popular din Belgrad și, respectiv, regizorul Hugo Klein au rezolvat spectacolul în modalitățile dramei psihologice. În felul acesta, pe scena iugoslavă anticul *Oedip Rege* a răsunat în tonalitățile mai moderne ale unei drame psihologice care dezvăluie în primul rînd măreția și adîncimea caracterului omenesc.

Pe de altă parte, regizorul a rezolvat, prin prisma unei concepții înnoite, funcția și rolul corului. În spectacolul de la

Belgrad, corul nu mai formează un organism unitar. Regizorul a reușit, printr-o viguroasă selecție a textului, să împartă corul în grupuri de voci, care, comentînd fiecare din evenimentele petrecute, intră în polemică unele cu altele.

Ziarul „Borba" sublinia în cronica publicată pe marginea spectacolului că modul ingenios în care regizorul a rezolvat problema corului reprezintă o fericită îmbinare între o perfectă stilizare și preceptele tradiționale ale tragediei antice.

Belgia

- Formația Théâtre de Poche din Bruxelles a întreprins anul trecut un lung și fructuos turneu în Congo. Încurajată de acest prim succes, după un popas de refacere în capitala Belgiei, compania a plecat din nou, de astă dată în Polonia. Aci a dat spectacole în patru orașe : Varșovia, Cracovia, Wroclaw și Poznan. Lucrările dramatice, alese în acest scop, au fost numai două, dar reprezentative : *Electra* de Sofocle, iar din creația dramatică contemporană a Occidentului, *Răul e molipsitor,* cunoscuta piesă a lui J. Audiberti. Primirea publicului și criticii poloneze a fost din cele mai favorabile.

Reîntoarsă acasă, compania și-a deschis stagiunea cu *Hangița* de Goldoni.

R. P. Ungară

- Spre sfîrșitul trecutei stagiuni, Teatrul Național din Budapesta a prezentat în premieră *Vrăjitoarele din Salem* de A. Miller și *Omul cel bun din Sezuan* de B. Brecht. Spectacolele au avut loc în clădirea refăcută a teatrului budapestan. Ambele piese s-au bucurat de succes, ceea ce a determinat conducerea teatrului să reprezinte cele două spectacole la deschiderea noii stagiuni.

- Un grup de tineri entuziaști și devotați Thaliei au îmbogățit, la începutul acestei stagiuni, capitala R. P. Ungară, cu un nou teatru. Deși noua formație n-a reprezentat pînă acum decît două spectacole : *Pescărușul* de A. Cehov și *Tîrfa respectuoasă* de J. P. Sartre, deși în nici una dintre publicațiile maghiare n-a apărut, sub formă de articol sau interviu, o profesiune de credință a tînărului colectiv, totuși de pe acum a devenit evident că noua formație își va desfășura activitatea sub semnul calității artistice și al entuziasmului. Într-adevăr, primele două spectacole au demonstrat elocvent preocuparea pentru ținuta artistică, grija pentru detaliu și fidelitate față de mesajul textului dramatic. Cît privește entuziasmul, e suficient să menționăm că membrii colectivului artistic și-au asumat în același timp executarea decorurilor, a costumelor, cît și a tuturor lucrărilor tehnice de pregătire a unui spectacol.

Suedia

- Sub denumirea de *Însemnările unui escroc,* Teatrul de Dramă din Stockholm a reprezentat de curînd cunoscuta comedie a clasicului A. N. Ostrovski, *Fiecare naș își are nașul.*

- Cercurile teatrale din Stockholm manifestă un viu interes pentru teatrul brechtian. In capitala Suediei există, de cîtva timp, un cerc de studii care se ocupă exclusiv de problemele și aspectele teatrului epic. De asemenea, anul acesta a fost invitat teatrologul Hans-Joachim Bunge din Berlin să țină un ciclu de patru prelegeri pe tema *Din teoria și practica teatrului lui Brecht.*

Franța

- André Barsacq a optat definitiv pentru *Baia* lui Maiakovski ! Proiectul de a reprezenta pe scena Atelierului una din piesele lui Maiakovski, despre care Barsacq amintea încă pe timpul popasului său în țara noastră, a intrat așadar într-o etapă finală. Traducerea, semnată de Barsacq — ca și adaptarea piesei în limba franceză — a fost efectuată în cursul acestei veri. Repetițiile vor începe în cel mai scurt timp, noua premieră urmînd a înlocui piesa lui Felicien Marceau, *Oul.*

- După cum anunță presa franceză, Katherine Hepburn a acceptat să întreprindă un turneu la Paris. Cu acest prilej, cunoscuta actriță americană, care a repurtat un categoric succes la ultimul Festival shakespearean de la Stratford-on-Avon (Canada), interpretînd rolul Porției din *Negutătorul din Veneția,* va apărea în capitala Franței în cîteva spectacole shakespearene.

De altfel, Katherine Hepburn și-a exprimat intenția de a efectua un turneu prin mai multe țări europene.

- Legendarul Don Juan va reapare într-un viitor apropiat pe scena franceză datorită scriitorului Henri de Montherlant, care i-a dedicat o nouă lucrare dramatică. Într-un interviu acordat ziarului „Arts“ Montherlant a schițat sugestiv cîteva din trăsăturile eroului său :

„Are 66 de ani. Toți autorii l-au imaginat la această vîrstă fie convertit, fie stricat. Al meu „scoate foc pe nări“. El știe că nu i-au rămas decît cițiva ani de trăit. Este un obsedat. Contrar legendei, nu are nimic diabolic în el ; dimpotrivă, e un om cumsecade. Numai obsesia îi împrumută cîteva trăsături demențiale“.

● Sub îndrumarea lui Michel Saint-Denis, și susținută de prestigiul lui, formația Centre Dramatique de l'Est cu sediul la Strasbourg, și-a cîștigat în ultimii ani un renume binemeritat.

Acum, conducerea a trecut în mîinile lui Hubert Gignoux, care-și începe directoratul sub auspiciile favorabile ale inaugurării noului complex de clădiri cu dubla destinație : școală — teatru, pe o stradă liniștită a vechiului oraș alsacian. Ansamblul arhitectonic, conceput de Pierre Sonrel, cuprinde o sală de spectacole cu 754 de locuri, cinci săli de repetiții, dintre care una este replica exactă a scenei efective, ateliere multiple, o bibliotecă, sală de dans, sală de canto etc.

Municipalitatea orașului Strasbourg, mîndră de faima ansamblului teatral găzduit de ani de zile între zidurile vechii reședințe alsaciene, a suportat un sfert din cheltuielile necesare construcției și amenajării.

Unul din principalele sectoare de activitate ale formației C.D.E. (inițiale bine cunoscute pe teritoriul întregii Franțe) îl formează turneele *«Pe unde trecem noi, spectatorii învață să devină exigenți și „comercianții de turnee“ nu mai pot să mizeze pe ignoranța publicului»*, a declarat Gignoux în „causeria“ inaugurală.

R. P. D. Coreeană

● Teatrul Dramatic de Stat al R.P.D. Coreene a sărbătorit recent un deceniu de activitate. Înființat la scurt timp după eliberarea Coreei, teatrul s-a afirmat în decursul celor zece ani drept un statornic continuator al tradiției teatrale coreene, tradiție pe care a îmbogățit-o în acești ani cu noi și valoroase lucrări din domeniul dramaturgiei originale. Este suficient să cităm, pentru a ilustra rodnica activitate desfășurată de Teatrul Dramatic pe planul stimulării dramaturgiei autohtone, cele 78 de piese originale reprezentate în aproape 3500 de spectacole. În anii războiului, colectivul Teatrului Dramatic, făcînd dovada unui înalt patriotism, nu și-a întrerupt activitatea, jucînd de cele mai multe ori pe scene improvizate, chiar pe linia frontului. După încetarea ostilităților, teatrul a revenit la o activitate normală, străduindu-se să reflecte în spectacolele sale munca pașnică a poporului. Pe linia acestei preocupări, teatrul a înregistrat un frumos succes, reprezentînd piesele *Familia* de Se Man Ir și *Lupii* de Han Ser Ia.

În cinstea celei de a 40-a aniversări a Marelui Octombrie, a fost prezentată în premieră *Tragedia optimistă* de Vs. Vișnevski.

R. F. Germană

● În repertoriul curent al Schlosspark-theater-ului din Berlin figurează, din dramaturgia engleză contemporană, John Osborne — cu ambele sale lucrări — și Terence Rattigan, din care se joacă *Mese separate*. De un mare succes — de public, ce-i drept, critica oficială adoptînd o atitudine „rezervată și demnă“ din pricina temei și a orientării ideologice a lucrării — s-a bucurat spectacolul cu *Trandafiri roșii pentru mine* de marele autor irlandez Sean O'Casey.

Brazilia

● Abilio Pereira de Almeida este fără îndoială unul dintre cei mai interesanți dramaturgi brazilieni contemporani. Puțin răsfățat de viață, Almeida a trebuit să se îndeletnicească, de-a lungul anilor, cu cele mai diverse profesiuni, ca soldat, avocat, actor sau antreprenor de construcții pentru a le cita pe cele mai importante. Se înțelege că această bogată cunoaștere a vieții, dar mai ales a moravurilor unei lumi care-și face idol din „vițelul de aur“, și-a găsit expresia în numeroasele sale piese, scrise în special pentru teatrul condus de actrița Maria della Costa. În creația sa dramatică, Almeida s-a străduit să demaște fața hidoasă a burgheziei, morala ei putredă și infectată de atotputernicia aurului. „Piesele mele se disting printr-o trăsătură comună, biciuirea ploconirii în fața idolului de aur. Tocmai această ploconire generează răul pe care încerc să-l demasc în piesele mele“, declară Almeida, și numeroasele sale piese stau mărturie intransigenței cu care dramaturgul perseverează pe drumul ales. Recent, teatrul Mariei della Costa a reprezentat ultima piesă a lui Almeida, *Morala reciprocității*, în care dramaturgul atacă problema criminalității în rîndurile minorilor și a responsabilității ce revine pentru aceasta societății și moravurilor vremii. Chiar în seara premierei, spectacolul a fost suspendat, la cererea unui reprezentant al tribunalului pentru minori. Arbitrara intervenție a justiției braziliene a provocat o vie reacție din partea presei cotidiene. Chiar și un ziar ca „Diario da noite", care nu și-a ascuns niciodată simpatiile pentru politica cercurilor guvernante, a protestat de astă dată împotriva acestui abuz. Abia după numeroase intervenții pe lîngă guvernatorul regiunii Sao-Paolo, spectacolul a putut fi reluat, a doua reprezentație avînd loc în fața unui public entuziast, atras indiscutabil și de publicitatea pe care, fără voia ei, oficialitatea braziliană a făcut-o piesei.

R. Cehoslovacă

● De curînd, presa periodică cehoslovacă și-a mărit rîndurile. Noul venit a avut parte de o primire caldă, în special în cercurile iubitorilor de artă, deoarece s-a prezentat sub forma unui bisăptămînal de creație, critică și informație: „Gazeta teatrelor". Redactor șef este Jan Kopecky, iar colegiul de redacție este condus de Jiri Hajek. Gazeta, care apare sub egida Uniunii oamenilor de teatru din Cehoslovacia, va acorda prioritate materialelor referitoare la teatrul contemporan, din țară și din străinătate, ocupîndu-se de asemenea de film, radio și televiziune.

Mexic

● *El juglaron* (Bătrînul saltimbanc), pe care Grupo Universitario a reprezentat-o pe scena Teatrului Modern din Mexic, nu este propriu-zis o piesă de teatru, ci o însăilare de șapte povestiri de origini diferite, pe care autorul acestui spectacol Leon Felipe le leagă între ele printr-un comentar, debitat de bătrînul saltimbanc care se adresează în repetate rînduri publicului, pentru a sublinia anumite momente și pentru a trage și concluzii de pe urma întîmplărilor reprezentate. Conceput ca teatru în teatru, *Bătrînul saltimbanc* începe printr-un prolog în care saltimbancul invită spectatorii să asiste la acest original spectacol. „Piesa este scrisă la cererea Dofinului și a Infantei, anunță el. Toată lumea poate asista la reprezentație: fete tinere, bătrîni și copii...". Saltimbancul își deapănă povestea în timp ce pe scenă evoluează Don Quichotte, Sancho Pancha, ca și alți eroi din lumea povestirilor lui O'Henry, Riva Palacio etc.

Presa mexicană a întîmpinat cu căldură spectacolul formației universitare. Intr-o cronică publicată, ziarul „Excelsior" subliniază: „Frumusețea limbii castiliane, spiritul literaturii picaresce, geniul subtil al celor mai iluștri poeți, toate acestea au răsunat din plin în această suită de povestiri adaptate cu măiestrie pentru scenă.

R. D. Germană

● Binecunoscutul actor Rudolf Wessely asumă direcția de scenă a spectacolului *Amfitrion 38* de Giraudoux, pe scena de la Kammerspiele, Berlin. Din distribuție reținem numele consacrate ale actrițelor Gisela Uhlen și Hortense Rágy.

● *Zece zile care au zguduit lumea!* acesta e titlul unei piese închinate Revoluției din Octombrie și montată la Volksbühne din Berlin. Autorii ei, Heinar Müller și Hagen Stahl, s-au inspirat din reportajul ziaristului american John Reed, prieten credincios al Statului Sovietic din primii ani ai existenței sale.

Uruguay

Cu prilejul primului festival al teatrelor independente, care s-a desfășurat la Montevideo, teatrul argentinian Frai Mocho, care a reprezentat Argentina în această competiție, a oferit și un ciclu de spectacole pentru marele public, reprezentînd *Hangița* de Carlo Goldoni. Opțiunea formației argentiniene pentru una din operele clasicului italian se înscrie printre manifestările omagiale prilejuite de anul internațional Goldoni.

R. P. Bulgaria

● Pentru sprijinirea și stimularea creației originale, Teatrul Popular „Kristiu Sarafov" din Sofia a instituit la începutul anului 1957 un concurs de piese originale. Recent au fost date publicității hotărîrea juriului, cît și lista pieselor premiate și reținute spre reprezentare. În comunicatul publicat se arată printre altele că juriul a avut de examinat peste 155 de piese dintre care a reținut doar zece. Piesele premiate au fost *Incendiul* de Liubomir Vladkov, *Inspirație* de Magda Kolciakova, *Lupta* de Ț. Kosev și altele, care au fost înscrise în repertoriul teatrului „Kristiu Sarafov".

- Revista bulgară „Teatr" nr. 6/1957 a publicat sub semnătura lui Vasile Hristu un documentat articol intitulat „Teatrul romînesc în perioada războiului ruso-turc dintre anii 1877-78".

Italia

- Hamlet Sartori este unul dintre cei mai de seamă făuritori de măști din zilele noastre. Este suficient să arătăm că mari actori contemporani ca Moretti sau Jean-Louis Barrault au folosit de multe ori, cu prilejul diverselor spectacole, măști create de Sartori. Artistul italian nu este numai un desăvîrșit meșteșugar, ci și un bun cunoscător al istoriei măștii, de la teatrul antic și pînă în zilele noastre. Bazîndu-se pe o seamă de date, obținute prin cercetarea tehnicii măștii din trecut, ca și pe calea unor îndelungi experiențe, Sartori a ajuns să elaboreze o nouă tehnică a măștii. Măștile confecționate de el sînt lucrate fie din lemn acoperit cu lac, fie dintr-o piele anume prelucrată și vopsită. Vorbind despre expresivitatea măștilor lui Hamlet Sartori, cunoscutul om de teatru italian Vito Pandolfi sublinia: „Sartori a adîncit caracterul măștilor și personajelor, realizînd autentice portrete ale unor tipuri de largă circulație".

Recent, din inițiativa „Societății pentru studierea artei populare", a fost organizată în clădirea lui Piccolo Teatro din Milano, o expoziție a măștilor lui Sartori.

- Festivitățile goldoniene își perpetuează ecoul, îmbrăcînd forme diverse. Astfel, compania stabilă de la Teatro alle Maschere (Milano) a inaugurat stagiunea cu o nouă comedie într-un act de Riccardo Bacchelli: *Familia cafegiului*. Interpretînd pe Carlo Goldoni, protagonistul comediei, actorul Tommei a făcut o creație foarte izbutită, care i-a prilejuit numeroase chemări la rampă, alături de autor.

- Consemnăm aci, fără comentarii, care ar fi de prisos, dar cu bucuria pe care o resimțim de fiece dată în prezența unei biruințe artistice autentice, un pasaj din declarația Consiliului Municipal al orașului Milano, făcută cu prilejul împlinirii a zece ani de activitate neîntreruptă a formației Piccolo Teatro: „Pentru întîia oară în istoria teatrului de proză din Italia, înregistrăm existența neefemeră a unui teatru care, nu numai că a desfășurat o activitate stabilă într-un singur oraș, dar a și urmărit realizarea unui program de ținută exclusiv artistică, oferind desfătarea spectacolului tuturor păturilor populației... Prin calitatea spectacolelor sale, prin seriozitatea obiectivelor fixate, prin disciplina sa organizatorică, prin renumele cîștigat, prin prestigiul care-i asigură astăzi poziția de „școală", prin corectitudinea propriei sale administrații interne, Piccolo Teatro din Milano nu este numai, în mod cert, primul teatru al Italiei, ci este, totodată, unanim considerat a fi una din cele mai bune formații teatrale existente".

Irlanda

- Al doilea Festival Internațional de Teatru urmează să aibă loc la Dublin între 11-26 mai. Accentul va fi pus pe teatrul propriu-zis, fără însă a se omite din sfera manifestărilor baletul, pantomima și muzica. Rezultatele morale și materiale ale primului festival, din primăvara anului trecut, au fost încurajatoare, cu atît mai mult cu cît n-a existat o pregătire publicitară adecvată iar sprijinul bănesc al întreprinderilor comerciale și industriale a lăsat de dorit — în ciuda recomandărilor făcute în această privință de Ministerul Industriei și Comerțului al Irlandei.

Austria

- Lucrările de construcție și amenajare a noului teatru Festspielhaus de la Salzburg vor fi complet terminate în 1960. De pe acum s-a anunțat că inaugurarea va prilejui reprezentarea integrală a ambelor părți ale capodoperei goetheene *Faust*.

cărţi-reviste

Un neştiut prieten al teatrului [*]

Investigaţiile pe care le-a întreprins Scarlat Froda şi documentele pe care le-a scos la iveală în monografia sa au meritul de a deschide interesante perspective asupra unui aspect dintre cele mai puţin cunoscute ale neîntrecutului autor al „Falsului tratat de vînătoare — Pseudokineghetikos“. Prin chiar acest fapt, cercetătorul înscrie de partea sa meritul deschizătorului de drum, sporit cu coeficientul că lucrarea sa nu numai abordează dar, credem, epuizează capitolul, punînd astfel la îndemîna cercetătorului de mai tîrziu un material faptic pe cît de bogat pe atît de semnificativ pentru epoca şi cariera scriitoricească a lui Odobescu.

Cu deosebit interes se citesc informaţiile culese de Scarlat Froda despre activitatea lui Odobescu pe tărîmul dramatic. Impresionează mai ales — şi aduce şi frămîntărilor noastre actuale o mărturie de autoritate — faptul că scriind pentru teatru şi animînd mişcarea teatrală, Odobescu era părtaş al ideii că „artistul are datoria de a nu se izola de oamenii săi“; că sub semnul acestei idei (ca şi Alecsandri altădată) s-a hotărît să localizeze din repertoriul francez lucrări în măsură să reflecte critic stări de lucruri morbide din societatea vremii lui.

Preocupările şi dragostea lui Odobescu pentru teatru se oglindesc în mai toate faptele de viaţă pe care le luminează, pentru noi, cercetările lui Scarlat Froda. Fie că este vorba de „crearea unui repertoriu original pentru un teatru naţional, folosind în acest scop atît realităţile sociale ale momentului cît şi trecutul istoric“; fie că este vorba de „formarea unei şcoli de actori capabili să exprime aceste stări“; fie că e vorba de postulatul „literatura exprimă aspiraţiile societăţii“, cunoaştem un Odobescu atît de apropiat de propriile noastre gînduri şi sentimente încît încercăm o mare şi autentică bucurie simţindu-l alături de noi şi împotriva propovăduitorilor artei sterile a „artei pentru nimic“, cum i s-ar potrivi să se zică artei pentru artă. Odobescu nu s-a mărginit desigur numai să proclame aceste adevăruri.

Activ ca teoretician al învăţămîntului dramatic şi viguros în campaniile sale împotriva mediocrităţilor, Odobescu demasca lipsa de valoare a spectacolelor de import şi se ridica împotriva negustorilor de artă care socoteau pe romîni drept „nişte barbari nepricepuţi“. Pentru ca această stare de lucruri să înceteze, omul care avea să dea exemplul atît de rar al unei demisii din guvern ca protest împotriva faptului că i se refuzau fondurile necesare unei acţiuni de culturalizare a maselor avea să stăruie, ca prieten al teatrului, pentru ridicarea nivelului slabelor spectacole romîneşti ale vremii. El implora ajutorul statului în scopul acesta, invoca realizările din ţările vecine (... „în comparaţie cu ungurii, dacă la noi statul ar da măcar pe jumătate, teatrul nostru ar realiza așa de mari progrese încît ar scăpa de multe umiliri..." — dar vocea lui răsuna în deșert, ca atîtea altele. Odobescu avea să plece din viață, mîhnit și obosit, fără să vadă teatrul nostru scăpat de „multele umiliri" de care abia în zilele noastre a fost eliberat. Strădania lui „de a da romînilor patriotismul literar și artistic care este acela al popoarelor ajunse la cel mai înalt grad de civilizație" se înscrie în patrimoniul moștenirii culturale pe care ne-a lăsat-o și este o mîndrie să putem spune că într-o mare măsură postulatul lui Odobescu, în teatru, a și fost înfăptuit.

---

[*] Scarlat Froda, *Odobescu şi teatrul*, E. S. P. L. A., 1957.

Lucrarea lui Scarlat Froda vădește un ascuțit simț de răspundere științifică. Unele implicații largi, nu absolut indispensabile, îngreunează însă, prin sinuozitate, lectura. Aceasta nu reduce însă cu nimic din valoarea muncii de cercetător a autorului monografiei, pe care — fie spus în treacăt — nu înțelegem de ce E.S.P.L.A. a tipărit-o în numai 2000 de exemplare, reducîndu-i astfel accesul dacă nu în masele largi, cel puțin în cele ale școlilor.

Sergiu MILORIAN

Charles Dullin, omul de teatru*

Mai puțin teoretician decît Jacques Copeau, lipsit de prestigiul cinematografic al lui Louis Jouvet, mai respectuos față de text și autor decît Gaston Baty, Charles Dullin a fost, poate, cel mai mare dintre acești mari oameni de teatru pe care i-a avut Franța în perioada cuprinsă între anii premergători primului război mondial, și anii imediat următori celui de-al doilea război mondial.

*

Gustul pentru teatru la Charles Dullin? S-a născut, după cum mărturisește el însuși, într-o regiune de munte din Savoia, departe de toate ispitele pe care le poate crea lumea misterioasă a actorilor și personajelor lor. Dullin s-a dus pentru prima dată la teatru la vîrsta de 17 ani. „Vocația mea teatrală, spune el, este alcătuită din toate închipuirile care mi-au îmbogățit copilăria; s-a format fără voia mea, o datorez poeților, bătrînului meu unchi... vagabonzilor, peisajului, și unor mii și mii de lucruri străine de teatru. De aci pleacă poate și ura aceasta profundă împotriva convenției, a conformismului, a tot ceea ce este, vai! moneda curentă a teatrului!"

Teatrul, Charles Dullin l-a învățat la școala melodramei. Abia în 1911, Jacques Copeau îi acordă un rol însemnat: îl distribuie în *Frații Karamazov*, — o adaptare după romanul lui Dostoievski, făcută de Copeau și Croué —, dîndu-i rolul lui Smerdiakov. Experiența pe care i-a dat-o realizarea acestui rol l-a făcut să simtă nevoia de a scutura jugul naturalismului și să ia din melodramă numai ceea ce-i autentic din punct de vedere teatral.

După terminarea primului război mondial, Firmin Gémier îi încredințează, mai intîi, o clasă, iar apoi, direcția Conservatorului sindical înființat de el. Aci, Dullin găsește climatul ce convenea de minune firii sale și își descoperă drumul. După cîtva timp, se instalează cu credincioșii lui — căci pentru elevii săi, teatrul era o religie — la Neronville, mic orășel din Loiret, unde orice clipă putea fi consacrată muncii în comun și perfecționării individuale. Aci scrie Dullin manifestul Teatrului Atelier, care — după cum declară el — nu trebuie să fie „o întreprindere teatrală, ci un laborator de experimentări dramatice", și tot aci, montează primele spectacole ale Atelierului. Trece apoi la Paris, activînd într-o sală improvizată: în 1922, la „Ursulines", sală pe care o lansează, iar mai tîrziu la „Montmartre", în Place Dancourt, pe care după ani întregi de eforturi, reușește să-l introducă în circuitul „teatrelor la care te duci".

Drama lui Dullin, care și-a închinat toată viața teatrului, este că el a fost constrîns, de multe ori, să se sprijine pe snobism, ca să poată rezista materialicește, deși totul îl atrăgea spre imensul ocean al maselor populare. In fața unui public, la început redus, apoi din ce în ce mai numeros, Charles Dullin prezintă primele spectacole ale Teatrului Atelier (așa a fost botezat din nou Teatrul Montmartre): *Domnul de Pygmalion* de Jacinto Grau, *Huon de Bordeaux* de A. Arnoux, *Voluptatea onoarei* de Pirandello, favorizează debutul lui Marcel Achard, precum mai tîrziu cel al lui Jean-Paul Sartre.

---

* „Souvenirs et notes de travail d'un acteur", Lintier, Paris, 1946.

In timpul celui de-al doilea război mondial, Dullin montează la Operă *Médée* de Darius Milhaud, refugiindu-se apoi la teatrul Sarah Bernhardt, unde, în pofida marilor succese cu *Avarul* și *Volpone*, nu poate rezista presiunilor financiare. Pentru a-și cîștiga existența, joacă cinematograf, pînă ce Salacrou îi încredințează rolul principal din *Arhipelagul Lenoir*, montat în Teatrul Montparnase de Margueritte Jamois. Dullin mai pune în scenă *La marâtre* de Balzac, jucînd-o în turneu. Turneul acesta depășește însă forța sa fizică. Morții lui Copeau, Dullin nu-i supraviețuiește decît cîteva săptămîni: la 11 decembrie 1949 se stinge la Spitalul St. Antoine.

*

Dullin a fost printre acei oameni de teatru care au înțeles că toate formele de expresie ale teatrului trebuie să aibă neîncetat „atracția și frăgezimea noutății, căci teatrul este ca și viața, multiplu, fluid și misterios". De aceea, cînd Meyerhold a sosit la Paris, dînd o serie de spectacole, dintre care *Furtuna* de Ostrovski și *Revizorul* de Gogol, Dullin a fost unul dintre entuziaștii lui admiratori. După vizionarea acestor spectacole. Dullin a fost cu totul cîștigat de reformele aduse de Meyerhold spectacolului teatral, reforme care, după părerea lui, nu urmăreau decît să favorizeze evoluția și expresia personajelor, iar nu să distreze ochiul spectatorului în detrimentul operei jucate.

Debarasarea scenei de decorurile naturaliste, care înăbușă drama și interpreții sub abundența liniilor și detaliilor, a fost una din ideile conducătoare ale lui Dullin ca director de scenă. El considera că forța artei directorului de scenă stă în economia de mijloace; ceea ce o slăbește este risipa acestor mijloace în folosul imaginilor care aparțin domeniului exhibițiilor de music-hall și baletului. Dullin socotea că un director de scenă nu trebuie să accepte niciodată o piesă spunîndu-și: „nu face nici doi bani, dar am s-o montez eu și o să meargă" ci: „ce a voit să spună autorul?" (admițînd că autorul a avut ceva de spus). După lectura piesei, Dullin considera că directorul de scenă trebuie neapărat să atragă atenția autorului asupra unor pasaje confuze, obscure, străduindu-se „să vadă și să audă piesa, împrumutînd ochii și urechile spectatorului care o va vedea și auzi pentru prima dată". Apoi, directorul de scenă va trebui să demonteze „mecanismul piesei", întocmai cum procedează un ceasornicar cu ceasul pe care îl repară. Dullin socotea că munca această de demontare „va comanda apoi pe toate celelalte, ea va determina alegerea actorilor potrivit fizicului lor, posibilităților lor, modului lor de a vorbi; ea este aceea care va impune dispozitivul scenic. Acest examen va sugera atmosfera, lumina".

Dullin s-a străduit totdeauna, de-a lungul carierei sale artistice, să găsească opere de înaltă valoare, istoricii teatrului francez contemporan recunoscîndu-i, printre alte merite, pe acela de a fi fost tot timpul în căutarea unor autori care corespundeau dragostei lui pentru arta dramatică și, în același timp, nevoii permanente de înnoire, care se manifestă atît de viu în epoca noastră.

Nu puțini sînt autorii francezi care își datorează cariera lor dramatică lui Dullin. Marcel Achard, Stève Passeur, Armand Salacrou, Jean-Paul Sartre sînt doar cîțiva dintre autorii revelați, apoi confirmați de Dullin.

Paul B. MARIAN

Confruntare internațională*

În iunie 1956, Naționalul din București își începea seria succeselor sale peste hotarele țării prin turneul la Paris în cadrul Festivalului internațional de teatru.

Evenimentul căpăta o importanță cu atît mai mare cu cît era pentru prima oară că o instituție teatrală romînească întreprindea un turneu oficial în străinătate, unde își măsura măiestria cu unele dintre cele mai de seamă teatre din lume.

O coincidență a făcut ca, la vremea cînd Naționalul nostru își reconfirma la Veneția, în iulie 1957, prestigiul dobîndit cu un an în urmă la Paris, să apară, fără prea multe surle, relatarea succesului repurtat acum un an pe scena teatrului „Sarah Bernhardt" din Paris.

Complexitatea acestui eveniment cultural obliga pe tălmaciul ei la o privire de orizont, îi cerea deopotrivă să fie reporter şi cronicar dramatic, spectator şi om de teatru. Şi, pe lîngă toate acestea, un turist capabil să comunice impresia culeasă în goana trenului, sau *en flânant* prin Paris. Valentin Silvestru, în cartea sa publicată sub îngrijirea Teatrului Naţional din Bucureşti, se plimbă cu destulă dexteritate pe toate aceste planuri. El dă lucrării sale adîncime, oferind pe cîteva pagini, imaginea unui turneu neoficial din trecut, întreprins cu atîtea peripeţii de marele Grigore Manolescu. Şi luînd acest episod drept termen de comparaţie, ne poartă de-a lungul cîtorva zeci de file, alături de cei 70 de membri ai ansamblului Naţionalului, care a părăsit Bucureştiul la 16 iunie 1956 cu destinaţia Paris.

---

* Valentin Silvestru *Teatrul Național „I. L Caragiale" la Paris.*

Trăim şi noi alături de întregul colectiv al Naţionalului şi de autorul cărţii, emoţia plecării, viaţa în trenul special, unde activitatea artistică îşi urmează cursul. „Pe culoarele vagoanelor au apărut afişe scrise de mînă : „După amiază la ora 16, în vagonul restaurant, repetiţia O *scrisoare pierdută,* actul I", semnat : Sică Alexandrescu; „La ora 18, repetiţie actul II, *Ultima oră*", semnat : Moni Ghelerter".

Grijulii pentru calitatea spectacolelor, în care unii actori jucaseră pînă acum de sute de ori, regizorii n-au întrerupt nici o zi repetiţiile. Cînd nu se repeta în restaurant, fiindcă se apropia ora mesei — şi cu toate sforţările ospătarilor, dialogurile se însoţeau totuşi de clinchetul tacîmurilor — se trecea în cuşete. Patru-cinci interpreţi şi regizorul se strîngeau înăuntru, alţi cinci-şase dădeau replica de pe culoar. În sfîrşit, vedem parcă aievea clipa sosirii în Gare de l'Est la Paris, cu primirea care a devenit pe loc o scenă plină de sincere efuziuni. Iar după contactul, nou pentru unii, cu fermecătoarea metropolă de pe malurile Senei, începem treptat să cunoaştem ambianţa Festivalului, pătrundem în culisele teatrului „Sarah Bernhardt", pe a cărui scenă s-au dat spectacolele. Incercăm emoţia ridicării cortinei înaintea acestui exigent public pentru care, datorită măiestriei interpreţilor, necunoaşterea limbii nu a fost o piedică în calea înţelegerii genialului nostru Caragiale sau a lui Sebastian.

Cu conştiinciozitate de reporter, Valentin Silvestru ne relatează clipa triumfului. Resimţi şi eşti copleşit, odată cu dînsul, de emoţia prilejuită de acest triumf. „S-au auzit loviturile bastonului, apoi lumina a început să scadă. Valurile publicului s-au mai agitat numai o clipă, s-a mai auzit doar pocnetul uşii scăpată de un întîrziat intrat în sală cu sufletul la gură şi cortina s-a ridicat încet, într-o tăcere desăvîrşită, dezvăluind decorul atît de fin şi bine dispus în spaţiul scenic, al casei Tipătescu.

Noi cei din sală, am simţit pe deplin încordarea extremă din acea secundă, a lui Constantin Bărbulescu şi a lui Marcel Anghelescu, pentru că era a tuturor, a maşiniştilor strînşi ciorchine lîngă arlechin, a actorilor aflaţi în cabine, a celor ce vedeam — pentru a cîtea oară ? şi totuşi ca prima oară — *O scrisoare pierdută,* din fotoliul spectatorului. In secunda următoare, încă înainte ca prefectul să-şi fi început replica, torentul aplauzelor a ţîşnit brusc, din staluri, din loji, din balcoanele înalte, continuînd cu aceeaşi intensitate minute în şir. Era un salut de bun augur, adresat artei romîneşti noi.

Acesta a şi fost semnul sub care s-a desfăşurat întregul spectacol... N-a fost replică mai importantă care să nu fie subliniată prin rîsete generale şi prin aplauze, au fost aplaudate toate ieşirile din scenă ale tuturor interpreţilor ; au fost aclamate finalurile de act, iar la sfîrşit, actorii, regizorul şi pictorii scenografi au fost rechemaţi de unsprezece ori la rampă".

Valentin Silvestru, de astă dată ca om de teatru şi cronicar dramatic, ne poartă prin sălile altor teatre, ne dezvăluie cîte un aspect neştiut de noi, ciudat, de multe ori trist, al vieţii de actor pe acele meleaguri, sau ne vorbeşte despre unele piese jucate în teatrele pariziene, despre Anouilh sau Eugen Ionesco. Sînt prezenţi în aceste pagini şi marii noştri compatrioţi care slujesc cu deosebită cinste primele scene ale Franţei : Yonnel ori Elvira Popescu, precum şi memoria altor compatrioţi cu faimă, care este şi ea cinstită : De Max, Ventura sau genialul compozitor George Enescu.

Lucrarea documentată a lui Valentin Silvestru este mai ales preţioasă pentru amplitudinea observaţiei, pentru vioiciunea cu care este scrisă, cît şi pentru francheţea autentică cu care evocă acest însemnat eveniment din viaţa noastră teatrală.

Mircea ALEXANDRESCU

calendar

Petre I. Sturdza s-a născut la 23 octombrie 1869, în Iași, unde urmează cîteva clase de liceu și de școală militară. În 1889, după moartea părinților săi, îmbrățișează cariera teatrală.

La 25 februarie 1890, debutează pe scena oficială a teatrului „Pastia" (Teatrul Național) din Iași, în rolul lui Nickel din *Ovreiul polonez* de Erckmann-Christian, odată cu Petre G. Liciu și State Dragomir.

În anii 1894—95 a urmat cursurile libere ținute la Sorbona, asistînd în același timp cu asiduitate la reprezentațiile Comediei Franceze.

În vara următoare, călătorește în Italia, asistînd la spectacolele marilor artiști italieni : Ermetto Novelli, Zacconi ș.a.

Revenind la Iași, continuă să joace pe scena Naționalului pînă în 1899, cînd demisionează, și este angajat apoi la Teatrul Național din București. Aici, Petre I. Sturdza a jucat timp de șapte ani pînă în 1906, cînd, sub directoratul lui Al. Davila, demisionează.

La 1 aprilie 1908 este din nou angajat la Teatrul Național din București, jucînd în continuare pînă la 1 aprilie 1916, cînd este pensionat.

În 1919, acceptă angajamentul Companiei „Bulandra", formație în care joacă pînă în 1921. Din acest an, Petre I. Sturdza face diferite turnee prin țară cu Agatha Bîrsescu și continuă să joace alternativ pe scena teatrului „Comedia", „Teatrului Carol cel Mare" (Eforia) ș.a.

Dotat cu o cultură aleasă, Petre I. Sturdza a făcut cunoscut la noi în țară teatrul nordic, traducînd și interpretînd numeroase piese de H. Ibsen și B. Bjornson.

Dintre rolurile care au dat contur personalității sale artistice, amintim Scarli din *Amoruri triste*, Clermont din *Odette*, Generalul din *Contesa Sarah*, Cecina Poetus din *Messalina*, Laurent din *Thérèse Raquin*, Carlo din *Necinstiții*, Alexandru Fara din *Alleluia*, Doctorul Peter Bermon din *Instinctul*, Sergentul Helbig din *Stingerea*, Consolul Tilde din *Falimentul* Otto Stockman din *Dușmanul poporului*, Notarul din *Corbii* ș.a.m.d.

La 4 ianuarie 1933, Petre I. Sturdza a încetat subit din viață, în gara Pașcani.

Romald Bulfinski, artist societar al Teatrului Național din București, s-a născut la Craiova, la 22 noiembrie 1878, dintr-o familie de refugiați polonezi (tatăl său era un revoluționar fugit în Romînia la vîrsta de 16 ani, iar mama sa era romîncă) ; a urmat liceul la Craiova și Brăila, fiind coleg cu poetul Panait Cerna.

A debutat în teatru în 1902, cu rolul Miket din *Vlaicu Vodă* de Al. Davila, pe scena oficială a orașului său natal, Craiova, continuînd apoi să joace în diferite operete ale repertoriului craiovean.

În 1906 este angajat societar al Teatrului Național din Iași. Chemat în stagiunea 1909—1912 la București de către Pompiliu Eliade, directorul Teatrului Național, Romald Bulfinski preferă angajamentul propus de compania dramatică Al. Davila, unde joacă pînă în vara anului 1913. Trece apoi la Teatrul Național din Craiova, sub directoratul scriitorului Emil Gîrleanu, de unde se mută în sfîrșit la Teatrul Național din București.

În 1921, ca societar cl. I-a al Teatrului Național din București, își dă examenul de absolvire a Conservatorului.

În 1922 este numit profesor la Conservatorul din București, iar între 1927—28 este director (împreună cu Mișu Fotino) al teatrului „Mic", ca apoi să-și reia locul de artist de frunte al Teatrului Național din București. În 1936 este pensionat, după ce a strălucit într-un vast repertoriu clasic și modern: Shakespeare, Goethe, Schiller, Ibsen, Shaw, Pirandello, Gorki etc.

Jucînd atît în tragedie, dramă, cît și în comedie, Romald Bulfinski, cu o voce profundă, clocotitoare, cu o ținută statuară, a realizat minunate creații în Sir Tobby, Petrucchio, Falstaff, Holofern, Manasse și în *Maior Barbara, Azilul de noapte, Scandalul* ș.a.

După pensionarea din 1936, Romald Bulfinski (soțul Mariei Ciucurescu) a continuat să joace pe diferite scene bucureștene, fie în companiile teatrale conduse de Maria Ventura, Maria Filotti, fie prin alte formații efemere, pînă la 27 februarie 1947, cînd a fost numit director al Teatrului Național din Craiova, orașul nașterii și debutului său teatral.

Romald Bulfinski a încetat din viață în București, la 13 ianuarie 1953, după o suferință de cîteva luni, îndoliind teatrul romînesc, în slujba căruia a fost peste 40 de ani.

G. F.

BIBLIOTECA ACADEMIEI REPUBLICII POPULARE ROMINE

I. P. 2, c. 3986

REDACȚIA ȘI ADMINISTRAȚIA:
Str. Const. Mille nr. 5—7—9—București
Tel. 4.35.58

ERATA

La pag. 19, rîndul 6 de jos, se va citi: M. Pascaly, Petre Liciu, Al. Mihalescu etc. Adeziunea la o școală sau alta este poate o — (din vina tipografiei).

La pag. 62, coloana I, rîndul 11, se va citi: zitate de scenografia Olgăi Muțiu. Cu o generozitate, însă nu tot timpul eficace, deși — (din vina redacției).

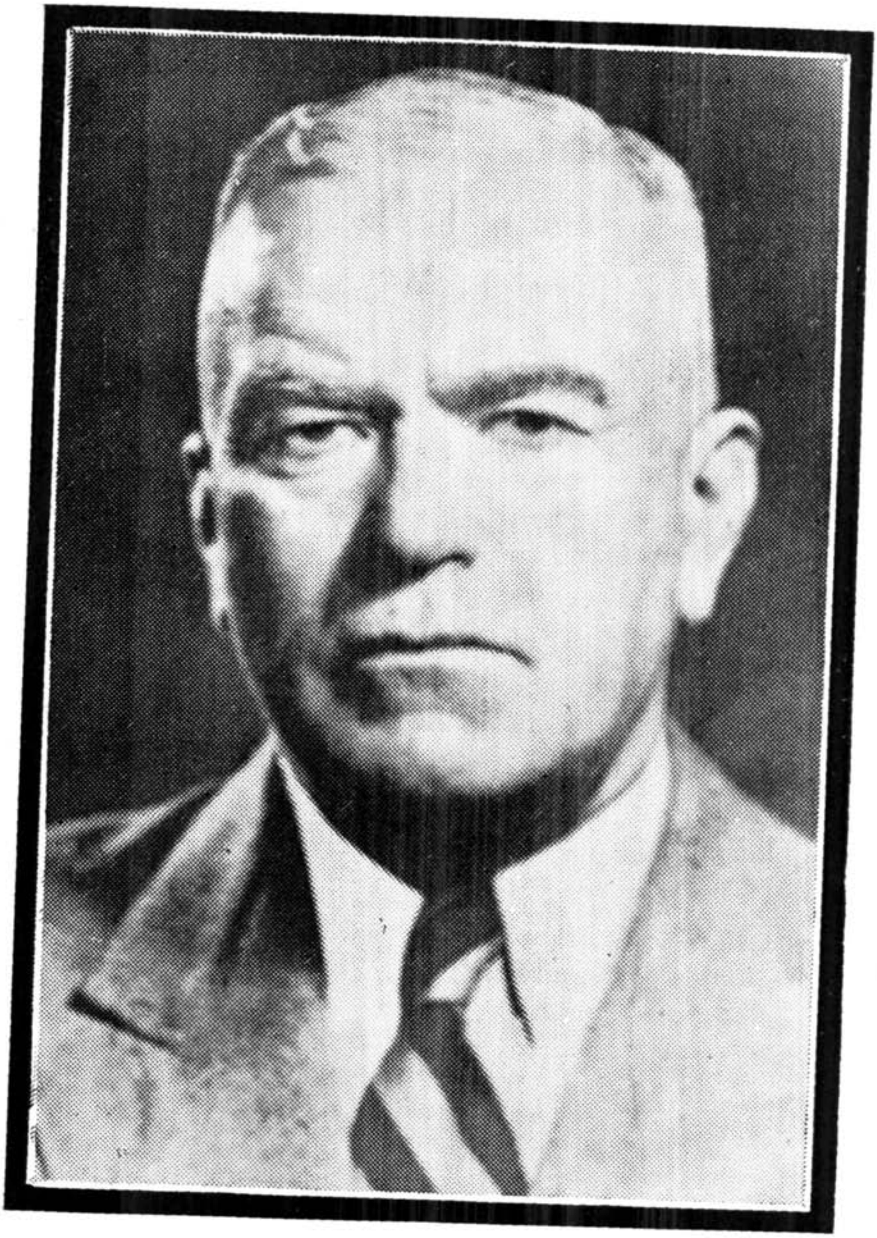
Abonamentele se fac prin factorii poștali
și oficiile poștale din întreaga țară

PREȚUL UNUI ABONAMENT
15 lei pe trei luni, 30 lei pe șase luni, 60 lei pe un an

teatrul

REVISTĂ LUNARĂ EDITATĂ DE MINISTERUL INVĂŢĂMÎNTULUI ŞI CULTURII
ŞI DE UNIUNEA SCRIITORILOR DIN R. P. R.

Redactor-şef: Horia DELEANU **Colegiul de redacţie:** Simion ALTERESCU, Radu BELIGAN, Ion FLOREA, Laurenţiu FULGA, Mihnea GHEORGHIU, Horia LOVINESCU, W. SIEGFRIED, George VRACA



…EMII…
REPUBLICII POPULARE ROMÎNE

P.C. 252.200

Din partea Prezidiului Marii Adunări Naționale a Republicii Populare Romîne, a Comitetului Central al Partidului Muncitoresc Romîn și a Consiliului de Miniștri al Republicii Populare Romîne

Prezidiul Marii Adunări Naționale a Republicii Populare Romîne, Comitetul Central al Partidului Muncitoresc Romîn și Consiliul de Miniștri al Republicii Populare Romîne anunță cu adîncă durere întregului popor că în ziua de 7 ianuarie, ora 5, a încetat din viață, la București, după o lungă și grea suferință, eminentul om politic și de stat, fiu devotat al poporului romîn, tovarășul nostru iubit, dr. Petru Groza, președintele Prezidiului Marii Adunări Naționale.

Prezidiul Marii Adunări
Naționale a Republicii
Populare Romîne

Comitetul Central al
Partidului Muncitoresc
Romîn

Consiliul de Miniștri
al Republicii Populare
Romîne

Dr. PETRU GROZA

La 7 ianuarie 1958, ora 5 dimineața, în urma unei boli îndelungate și grele, a încetat din viață eminentul om de stat, fiu devotat al poporului romîn, tovarășul nostru iubit, doctorul Petru Groza, președintele Prezidiului Marii Adunări Naționale a Republicii Populare Romîne.

Dr. Petru Groza și-a închinat viața luptei pentru înflorirea și propășirea țării, pentru progresul material și cultural al poporului, pentru prietenie și pace între popoare.

Dragostea de patrie și năzuința de dreptate socială l-au făcut să se alăture din toată inima, acum aproape 25 ani, luptei conduse de Partidul Comunist Romîn pentru eliberarea și independența țării, pentru construirea unei Romînii noi, socialiste, fiind conștient că numai astfel poate sluji cu adevărat interesele poporului.

Născut la 7 decembrie 1884, în comuna Băcia, regiunea Hunedoara, Petru Groza a urmat cursurile liceului din Orăștie, după care a continuat studiile la Budapesta, Berlin, Leipzig, luîndu-și doctoratul în științe juridice.

Încă din vremea studenției el s-a manifestat pe tărîm politic ca luptător împotriva asupririi naționale, pentru egalitatea în drepturi între națiuni, pentru eliberarea Ardealului de sub dominația imperiului austro-ungar.

Petru Groza a fost deputat în Adunarea Constituantă din 1918.

Între 1920—1927 el a fost ales de cinci ori deputat în Parlamentul romîn, iar de două ori a ocupat funcția de ministru. Dîndu-și seama de caracterul reacționar, antipopular și fățarnic al partidelor burgheze, Petru Groza s-a ridicat împotriva politicii acestor partide și s-a consacrat cauzei poporului. Întemeietor și organizator al Frontului Plugarilor, el a înțeles că ridicarea nivelului de viață și de cultură al țărănimii și al întregului popor poate fi obținută numai prin făurirea alianței de luptă a clasei muncitoare și țărănimii sub conducerea clasei muncitoare.

În fruntea Frontului Plugarilor, Petru Groza a răspuns chemării Partidului Comunist Romîn de unire a forțelor democratice și a militat pentru înfăptuirea frontului popular împotriva fascismului și înfeudării țării Germaniei hitleriste, împotriva războiului antisovietic, pentru răsturnarea dictaturii militaro-fasciste și trecerea Romîniei în coaliția antihitleristă. Pentru această activitate el a fost persecutat și, în 1943, arestat de organele represive ale statului burghezo-moșieresc.

După 23 August 1944, dr. Petru Groza s-a aflat în primele rînduri ale forțelor democratice, împotriva reacțiunii, pentru democratizarea țării. În urma luptei duse de masele populare conduse de Partidul Comunist Romîn pentru instaurarea regimului democrat-popular, la 6 martie 1945 dr. Petru Groza a devenit președintele primului guvern democrat din istoria țării. Timp de 7 ani în această calitate, a muncit pentru înfăptuirea politicii partidului, de transformări democratice revoluționare, de refacere și dezvoltare a economiei țării, de construire a socialismului.

BIBLIOTECA
INSTITUTULUI
DE ISTORIA
ARTEI

Piesă de LUCIA DEMETRIUS

Lei 5